

السنة الثامنة للحرب.. أعياد النصر والسلام

أبنية الحدث في رواية الحرب

عبد الله إبراهيم

يقصد ببناء الحدث في الرواية: الترتيب الذي يكون عليه الحدث، أي صورة تواليه في الزمان، وقد كشف استقرار منهجي شامل للحدث في رواية الحرب خلال الأعوام ١٩٨٠-١٩٨٥، من أربعة أبنية رئيسية، بصطلح عليها بمصطلحات ذات صلة وتلك هي:

١. البناء المتتابع: ويقصد به التتابع الوقائع في الزمان

٢. البناء المتداخل: ويقصد به تدخل الوقائع في الزمان

٣. البناء المتوازي: ويقصد به توازي الوقائع في الزمان

٤. البناء المتكرر: ويقصد به تكرار الوقائع في الزمان

ومستفاد أيضاً من كل من هذه الأبنية، عيّن ثلاثة المصطلح: «البنية الشخصية الفنية للروايات التي تتقضي تحت أي من هذه الأبنية»

ولا يمكن إعماله أبداً، وبدونه لا يمكن أن يتحقق الشرط الفني للفعل القصص. فبناء «أبنية» القائع ثلاثت القصة وتحولت إلى لوحة وصفية لا يرمز من خلالها سوى التجاور المكاني^(١) ويرى آخرون «إن خاصية المتتابع، هي البنية الجوفية في الأدب»^(٢) إن شيوخ هذا النمط من البناء، يقدرون، فيما قرئ، أن كونه يحاكي سلسلة الأفعال الإنسانية في الحياة، التي تأخذ شكل المتتابع في الحدث، ولذا البراعة، في مراحل لاحقة أسطوب القديون التاريخي للأحداث، الذي يعتمد، كما هو معروف، على تسجيل الوقائع التاريخية حسب زمن وقوعها، لذلك كان نمطاً مهماً في فن القصة حتى مطلع القرن العشرين.

اعتمد بناء الحدث في رواية الحرب العربية في العراق، على البناء المتتابع في عدد كبير من الروايات، وقد كتبت لنا الأستاذة العلم لهذه الروايات، عن عدد منها تفضي أحداثها تحت مواصفات هذا البناء وهذه الروايات مرتبة حسب تاريخ نشرها:

١٠٦٠٦ أعداد للنفس: لهشام توفيق الركابي، والفصيل الثالث طقسهم الرصيف، و «رمال تحرقها الأجساد» لزياد حمود، و «السيام غير المرتبة» لعبد الجبار داود البصري، و «ريما كنت بينهم» لعبد المطلب محمود، و «العاصفة» لهادي الربيعي، و «صيف في الجنوب» لجمال حسني علي، و «طغي البواري» للدكتور عياد عبد الشكور، و «شرق السدة» شرق البصرة، لملحج الميموري، و «معهم» لصلاح الانتصاري، و «أيام الكرياء» لحمد أحمد العلي، و «الرجل الأخير» لمباس مجسن خلوي، و «البحر لا يفر الكرياء» لسلطان كاسد، و «ليل الخنق» لزياد حمود، و «عيون الظلام» لعل خيون، و «اللب في الشجر» لعرب السعيد، و «مكان بين الظل» لخالد علوان الشويبي، و «صباح النجوم» لعبد

البناء المتتابع

-١-

لقد عرف هذا البناء منذ زمن مواسي في القدم، ويعرف عدته بـ «البناء التقليدي» ولكن مصطلح «البناء التقليدي» لا يجنب طبيعة هذا البناء وخصائصه، ولا يوحي إلا بأنه بناء معروف، دون أن يحدد صفته، ويعني المتتابع تعاقب الأحداث في الزمن وبذلك تتعدد دلالة المصطلح في هذا البحث، بأنه البناء الخاص لحدث الرواية، الذي يبدأ من نقطة محددة، ويتتابع وصولاً إلى نهاية محددة، دون ارتداد أو عودة إلى الخلف، فأسرّ خصائص البناء المتتابع اهتمامه بتسرد الوقائع بحسب ترتيبها الزمني^(٣)، أي أنه يقوم على «توالي سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود خيط رابط بينها»^(٤)، ولقد هيمن هذا البناء، مدة طويلة، على فن القصة، بجميع أنواعه، إن كان قصصاً شعاعياً، أو حكايات خرافية، أو ملاحم، أو سيراً شعبية. وصولاً إلى ظهور الرواية الحديثة بوصفها أبرز هذه الأنواع فقد كان «القصص البدائي» يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً متسلسلاً، وينفس ترتيب الوقائع، وكان أبرز وضوح لهذا البناء، يجعل في الحكاية الخرافية، التي تنبع فيها الأحداث، إذ إن هذه الحكاية، تتميز عادة الصيغة السردية الأنية، كان بإمكان... وهم عاشوا سعداء بعد ذلك، إن هذه الصيغة، ترتب حدث الحكاية الخرافية، على وفق نظام متتابع في الزمان^(٥)، ويرى أنجوين موير أن «أبسط شكل للنمط الخرافي هو قصة تحكي سلسلة من الأحداث»^(٦)، ويرى ترفس هوكن، أن «الرواية تهتم بالدرجة الأولى بتسلسل والتعاقب»^(٧)، فالمرور المستمر للزمن^(٨).

ويذهب بعض النقاد إلى أن البناء المتتابع، بناء ملائم لفن القصة.

الكريم عبود حميدي، و «الرواية العراقية، لمحمد داود العجيلي، و هكذا استطلقنا القولا، لسعد محمد رحيم و «الرجل الذي هو لنا أكثر مني، للبرص معيوف و «الشمس لا تسافر» لصالح الانصاري.

إن أبرز الخصائص الفنية، لبناء الحدث المتتابع في رواية الحرب هو الاستهلال المتميز. فالاستهلال يقدم إطاراً عاماً، يحدد بوساطته زمان الحدث ومكانه، ويرصد في الوقت نفسه تطور الحدث في الرواية. يبدأ الاستهلال في رواية «الفصيل الثالث» لجاسم الرصيف بالصورة الآتية:

كانت مهمة ليست سهلة منذ عدة أشهر، إذ كان على سرية المشاة أن تقصد ليلاً لقوة من الجيش الإيراني عسكرت منذ عدة أشهر إحدى القمم المهمة القريبة الحدود الشرقية داخل الأراضي الإيرانية. وكانت تلك القوة ترصد حركة القطعات العراقية في خطوط التماس الامامية للجبهة الشرقية^(١).

يحدد هذا الاستهلال نوع الحدث، وهو: احتلال أحد الروافد الجبلية والاحتفاظ به لضرورات عسكرية، ويحدد كذلك مكان الحدث وزمانه، ويؤشر بوضوح السبب الذي سيكون وراء تطور الحدث، وهو: ضرورة إبعاد القوة العسكرية الإيرانية المعادية، وتوفير الأمن للقطعات العسكرية العراقية، وبهذا ظل الاستهلال يجعل معظم العناصر الفنية الاسمية في رواية «الفصيل الثالث»، ثم يبدأ الحدث بقتلوسبع، والتكسب. إذ يتم الفصيل الثالث، احتلال القمة المذكورة ويكلف بالجزء بعض المهلات الإدارية والفنية، مثل: تأمين الأرزاق والعتاد، وإخلاء الأسرى والجرحى والشهداء، وتوفير الأمن المطلوب، وتكثف هذه المهلات حركة الفصيل بين القمة الجبلية، والمواقع الثغلي للقوة العسكرية، مروراً بقرية، اسمها «كترلو»، مما يجعل هذه الحركة المتوكلية، أداة تكثف كثيراً من الأحداث التي تغني الرواية، إذ قلنا بسببها، علاقة حب جارية بين الجندي «فلان» والفاتة الكردية «برنسك»، تكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية في القرية.

ويبدأ الاستهلال في رواية «أعداد المذبح ١٠٦»، بالصورة الآتية:

بجانب من الشارع الرئيسي المضي بامتداد صوب مدينة دهقران، حيث يقع مقر الفوج، ارتفعت صحابة من الفيلر الدقيق تتحرك بسرعة، بدأت أول الأمر، وكأنها تسير بموازاة الشارع، إلا أنها سرعان ما انضمرت جنوباً، وسلكت طريقاً تريباً ملتويماً، بين مواضع الجنود واللاجئين المتسوقفة بإحضان من التراب والحجارة وتجوليف الأرض التي تحتلها الضلععات والمجزرات والمدافع الرشاشة بسطقاتها المكشوفة للجو... قبل أن تنطلق أخيراً، وبونما هوائية، باتجاه الدال الغربية عن بعد، حيث خط للمواجهة الأول مع العدو. كان ذلك أبان يوم صيفي جاف من أوائل شهر أيلول^(٢).

يكتشف الحدث، إثر تحديد زمانه ومكانه، عن أربعة جنود في سيرة عسكرية متجهة إلى الخطوط الامامية في الجبهة، ويستند تفاصيله، من طبيعة الحياة اليومية لهؤلاء الجنود، مثل تحصين مواضعهم الدفاعي، وحديثهم عن معارك خاضوها من قبل، وتكثف هذه الشخصيات عن حياتها الخاصة، وفي إحدى الليالي الحارقة، يقوم العدو بهجوم شامل على مواضعهم، ويسفر المواقف عن ممر العدو، واستشهاده ثلاثة من هؤلاء الجنود، ويقاء أسر المجموعة، الجندي الأول عند مونس، حياً.

ويبدأ الاستهلال في رواية «أيام الكبرياء» لمحمد علي، بالصورة الآتية:

بحر شوال يقتلص في ليلة تموزية ساطقة، ويجعل للظلام أكثر مبالاً لعمة متضامسة السواد في الوديان، بينما تبرز رؤوس النخل، محلاة ببرقع ضوئي شفيف كالفضة الداكنة... قم نخلتة نحو السماء ترفع فيها المواضع وتصلح هبات الجنود والجنادات الخوذ على رؤوسهم كأنها تلال صغيرة هي الأخرى نابعة منها أو شاهدة عليها.

خوذ ملدة ترى سكتة ولكن تحتها رؤوساً بقلعة تمل ذات البمين تسير حوش مهران المشرق تحت اشجاره في لجة من ظلال ليلة مطبقة على عمة

كثيفة^(٣)

يلحظ أن الاستهلال، حدد زمان الحدث ومكانه، وزرع صلة قراب عند الجنود، إذ سيتطور الحدث، ويقع هجوم العدو المرتقب، ويحاصر الفوج، ولكنه يبدي مقومة شديدة، مدة عشر أيام، فتنتهي بشن صولة ناجحة للقوة الحصار المعادي، ثم الوصول إلى القطاعات العراقية.

إن السمة الفنية التي يمكن تلمسها، من خلال دراسة وفنية الاستهلال في البناء المتتابع، هي أن الاستهلال يوطئ للحدث، ويحدد زمانه ومكانه في رواية «الفصيل الثالث»، يحدد الحدث بأنه مهمة ليست سهلة، وزمانه الليل، ومكانه إحدى القمم المهمة القريبة من الحدود الشرقية داخل الأراضي الإيرانية ويحدد الاستهلال طبيعة الحدث في رواية «أعداد المذبح ١٠٦»، بأنه: استبدال مجموعة من المقتلين سوق دفع، وإقليم العدو بهجوم عليهم، وزمانه يوم صيفي جاف من أوائل شهر أيلول، ومكانه، قرب مدينة دهقران، الإيرانية ويحدد الاستهلال أيضاً، الحدث، في رواية «أيام الكبرياء»، وهو قراب هجوم معاد ووقوعه، وزمانه ليلة تموزية ساطقة، ومكانه «هوش مهران»، وبذلك فإن الاستهلال، في هذا النمط في البناء يشير إلى معظم عناصر الرواية، ويحدد أطرافها العام، فهو يوزع النويات الصغيرة للأفعال الكبيرة الملاحقة^(٤). وتلمس هذه الخاصية الفنية في جميع الروايات التي تدرج ضمن البناء المتتابع.

تتبع تميز الاستهلال في البناء المتتابع في رواية الحرب، خاصة اسمية أخرى، وهي خضوع بناء الحدث لمنطق السببية، لأن الأعمال المترابطة التي تكون الحدث، تخضع مباشرة للعلاقة السببية بينها، فهي

توجد وتنمو وتتطور، بفعل علاقات مترابطة، فيما بينها، بحيث يكون كل منها، سبباً لما يليه، ونتيجة لما سبقه، وبذلك تترايط هذه الأفعال، في حركة صعود نحو الذروة.

فلهجوم المعادي الصغير، في رواية «أيام الكبرياء» يسفر عن حصار الغوة العراقية، وهذا الحصار يؤدي إلى التماسك النفسي والمعنوي بين منتسبي الفوج، وهذا التماسك، يقود إلى البحث عن بدائل جديدة، للثروة بلقاء والطعام، وكل هذا يؤدي في نهاية المطاف، إلى كسر الحصار، الوصول إلى أرض الوطن.

كما أن الرحلة في «أعداد المذبح» ١٠٦، تؤدي إلى الوصول إلى الموضوع الجديد، والكوث فيه، يكشف عن برزخ هجوم معاد، من خلال مجموعة من الدلالات مثل استمخبرات العدو، والعاصمة المطيرة التي تلتهمه القاذبات، والكرييس الخفية التي تدهم عنيد الدواس في أثناء نومه، ووقع هذا الهجوم، كما هو متوقع، ويصد بعد أن تدخل قوة الهجوم المقابل، كما أن احتلال الرام في رواية «التفصيل الثالث» يسبقه عدام مع العدو، وتلقبه محاولات العدو لاستعادة الرام، وصور الفصل الثالث في قرية «كناز»، يؤدي إلى قيام حلالة الحب بين «فائز» و«برشلونة»، وهكذا تترايط الوقائع بحلاقات سببية في الروايات الأخر التي تتحدث عن البناء المتتابع، مثل رواية «البحر لا يفسره الكبرياء»، ورواية «صيون في الظلام»، ورواية «ليل الضائق»، ورواية «الرجل الذي مرانا أكثر مني»، الخ وتؤدي هذه العلاقة السببية بين الوقائع التي تحكم بناء الحدث في هذا الإنصاف من البناء، في رواية الحرب إلى تبلور حالة تشابك بين هذه الوقائع تكبر «الذوق» Gilman، وهي: «النقطة التي تصل فيها قارئ الصراع اعلى حالة قوة اشتباك»^{١٠٧}، وهي إحدى السمات الفنية الأساسية في البناء المتتابع في رواية الحرب، ونتيجة منطقية لمجموعة عناصر متفاعلة في بنية الحدث وفي مقدماتها، الفصل الشخصيات وصراعها مع العدو، ويلبس هذا بصورة جليلة في حالة عنيد دواس في رواية «أعداد المذبح» ١٠٦، أن يكشف مصراع بعض رفاقه أثناء الهجوم المعادي وقبل اندحار العدو يأسر عنيد دواس مجموعة من الأعداء، فيتنازع مواقفهم، الأول: قتل المجموعة المعادية شأراً لا يستشهد رفاقه، والثاني: العفو عنها والاكتفاء باعتقالها، وهو ما يكون لرواية لحدث الرواية:

«وصوب الفرة لصدر أولهم، إلا أن حركته العاجزة وقوفه المسترحم الدليل جسد أصبح على الزناد لحظة أخرى، وعندما حاول من جديد شاهدهم جميعاً يستلقون على الأرض ويخفون صوب ساقية.. أربهم يا عنيد دواس.. أصلهم.. هؤلاء هم قتلنا ناظم وأطيف وعبدالله.. أقتلهم.. أيدهم.. اللعنة عليك.. ماذا تنتظر بحق الله؟ ألا تظن أنهم يستحقون ذلك؟»

وسترت عينية غشاوة دمع مضربة، وأرتجفت سبيلته على الزناد، أيعقل هذا؟ أيصق أن هؤلاء هم قاتلنا ناظم وأطيف عبدالله هؤلاء الذين يتشبثون بالحياة حد استجداء الأعداء.. يلتصقونهم؟!.. أحم حقاً؟ هم القتل؟ أحمأ هم؟! واستدار على وكفى أقدام سرعية قائمة وتاهب من جديد، وكشفت انعطافة الوادي عن جنود من المفاوير يركضون.. صرخ بهم متدافياً.. وعندما اقتربوا منه (كلاً) بعد أن عرفهم بنفسه،

قال أحدهم ضاحكاً:

«سبقتنا يا أخ الن.. بارك الله فيك».

وقال آخر:

«منذ مدة ونحن نطارد هذه الشؤمة أنهم آخر ما تبقى من القصيلين.. ولم يجب عنيد بشيء، فقد استدار مهزولاً صوب عبدالله وهو يقول:

«أبعدهم عن هنا لا احتمل رؤيتهم زمناً آخر»^{١٠٨}.

كما تتمثل الذروة في رواية «الفصل الثالث»، بالقتال المعادي الذي تقومه السرية والذي يسفر عن استشهاد خالد وجرح فلان.

وفي الصولة الجسور التي يشنها الفوج في رواية «أيام الكبرياء» وتقلب مرحلة ما بعد الذروة، حلقة جديدة، تقسم بالقصوى في البناء المتتابع، فصلا الشخصيات غير واضحة، فلا يعرف مصير عنيد دواس، ولا مصير فلان، ولا مصير منتسبي الفوج للحصار في رواية «أيام الكبرياء»، وهذا يعود فيما نرى، إلى سببين أساسيين، أولهما سبب فني، وهو محاولة الروائيين التعبير عن فكرة معينة، تحمل مغزى معينة، وحالاً تستند هذه الفكرة عرضها، تترك عناصر الشخصيات معلقة، والسبب الآخر، هو استمرار الحرب، فالشخصيات والأحداث في رواية «الصرب» تبقى معلقة، دون نهاية محددة، لأنها مرتبطة بحالة الحرب المستمرة.

وتكتنف بنية الحدث المتتابع في رواية «الصرب»، من خلال الاستهلال والعلاقات السببية بين الوقائع، والذروة والنهاية الخاصة، عن حدث بسيط، ويكون الحدث بسيطاً إذا كان محكماً ووحداً^{١٠٩}، ولقد تميز البناء المتتابع في رواية الحرب، ببساطة الحدث، وبكونه يدور حول محور أساسي واحد هو حدث الحرب، فالحدث، كما تم توضيحه، في رواية «أعداد المذبح» ١٠٦، وهو مجمل العلاقات المتشابكة بين جنود المذبح، وهجوم العدو عليهم، وهو في رواية «أيام الكبرياء» محاصرة أحد الأفواج العراقية، وإيام هذا الفوج بكسر طوق الحصار المعادي، وهو في رواية «الفصل الثالث»، احتلال أحد الرواق المعادية، وخوض معارك شديدة عليه.. الخ.

إن وحدة المحور في الحدث، بلورت حدثاً واحداً، بطور من خلال مرافق متتالية، صوب نهاية معينة، وهذا يعود إلى وجود قضية جوهرية يحشد إليها الحدث في رواية الحرب، فوجود القضية الجوهرية، يفرض حدثاً متماسكاً وموحداً لأنها تكون سبباً مقترناً، لترتيب كل وقائع الحدث، حول هذه القضية، إن الحصار في «أيام الكبرياء» يوحد الحدث والشخصيات، ويبلغ الأخيرة لأن تتفاعل مع حلقة الحصار، بمنظور خاص، وتقوم معطيات الحصار، دون أن تستسلم لها، كما أن قضية النار في «أعداد المذبح» ١٠٦، تحكم الحدث وتوجهه ولا تتيح له التشعب، وتدخل شخصيتي عابرو عبد الزهرة في رواية «الرجل الذي هو إذا أكثر مني»، و«النجاة من الغرق»، في رواية «البحر لا يفسر الكبرياء»، والمذبح عن الوطن في روايات «الفصل الثالث»، و«الرابية المعادية»، و«الشمس لا تسافر»، و«ربما كنت بينهم»، و«لحن البراري»، و«الرجل الآخر».. الخ. تعمل جميعها على توحيد الحدث.

إن وجود قضية جوهرية واضحة، مثل الدفاع عن الوطن، والوعي

بطبيعة الحرب، والثار لاستشهاده رفيق، والحفاظ على الحياة، تعد احد المسببات الرئيسية في فرض حدث مترابط ومتكامل، وهذا مايلمس واضحاً في معظم الروايات التي تندرج ضمن البناء المتكامل.

تستمد القضية الجوهرية وجودها من طبيعة التجربة الأدبية، وكل قضية جوهرية، في الفن الروائي لا تستند الى تجربة انبية معينة، التحول الى عناصر متفكرة لا رابط بينها، ويمكن للمس صورة التجربة الأدبية، في رواية الحرب، من خلال البناء المتكامل للحدث، فتنبع من خلال هذا البناء انها تجربة عملية معاشة تكاد تكون، في معظم اجزائها، بانها التجربة المعاشة فعلاً في معظم مراحلها، بدا من كونها بذرة، مروراً بتكوينها وتبلورها، وصولاً الى تقديمها منجزة في نص روائي، بحيث يدخلها المبدع، بدون وسائط اتصال اخر سوى المعقنة المباشرة. شرط ان تعطي المبدع، هذه التجربة، بعدها الانساني الشامل ويغنيها لتكون ذات مغزى، واذا استحضرتنا الحرب، بوصفها حدثاً كبيراً ومؤثراً، امكن القول، انها قدمت العناصر الاساسية للتجسدية الطبيعية، من خلال الاشارة بالحرب مباشرة، او معالجة المقتلن خلف خطوط الجبهة، وقد ادى كل هذا، اضافة الى حوامل تتعلق بامتلاء المبدع الى عصره، الى بروز للقضية الجوهرية في رواية الحرب، وهي تتعلق مباشرة، بمفاهيم وقيم انسانية كبيرة، وقد انعكست الخطوط العامة لهذه التجربة، بصورة واضحة، في الروايات التي تندرج تحت البناء المتكامل، لان من الخصائص الاساسية لهذا البناء، في ترتيبه الزمني يكاد يكون نسباً لتوافيق اليومية في تسلسل حدوثها.

- ٢ -

البناء المتكامل

شهد البناء المتكامل، التقليدي، في الرواية العالمية في مطلع القرن العشرين، اول بوادر التصدع عليه عندما، خرج بعض الروائيين عن اسلوب تتبع الحدث في رواياتهم واستعاضوا عنه، بأسلوب آخر، وهو تقديم الاحداث، دون الاهتمام بتتبعها في الزمان وفي مقدمة هؤلاء الروائيين: جيمس جويس ١٨٨٢ - ١٩٤١، ومارسيل بروست ١٨٧١ - ١٩٢٢، وفرجينيا وولف ١٨٨٢ - ١٩٤١، وعرفت الرواية عند هؤلاء الكتاب، برواية تيار الوعي Stream of Consciousness، وهي نوع من الروايات، يكون الاهتمام فيها، منصّباً على «ارتداد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن التكيان النفسي للشخصيات»^(١)، كما عرف هذا الأسلوب في فن الرواية، بأنه يعتمد «الافكار غير المنطوقة للشخصيات، بوصفها اداة اساسية للسرد»^(٢)، وهل الرغم من ان رواية تيار الوعي، تولى نواخل الشخصية، أهمية كبيرة، فان هذا الاهتمام، ادى الى تفرع كبير في بنية الحدث، واجهز على تسلسله من الزمان.

لم يقرن انجاز تيار الوعي بمسألة بناء الحدث في الرواية، انما يمكن لمس تأثيره، بصورة غير مباشرة من خلال، جعل التفسيرات التي احدها في الفن الروائي.

يصطلاح، في هذا البحث، على البناء الذي تتداخل الاحداث فيه، دون اهتمام بتسلسل الزمان ببناء البناء المتداخل، حيث تتقاطع الاحداث وتتداخل، دون ضوابط منطقية، وتقدم، دون الاهتمام، بتواليها، انما

بتكيفية وقوعها. إذن خروج الرواية على النمط التقليدي في ترتيب الاحداث ترتيباً زمنياً انما يكون لدلالة غنية يعرضها الروائي، تتمثل هذه الدلالة في التركيز على الحدث، وجعله بذرة الاهتمام^(٣)، ويلاحظ ان هذا النمط من البناء، جاء رداً على هيمنة البناء المتكامل، وانس نمطاً جديداً، يترتب في ضوءه الحدث، دون ان يغفل بجوهره، لان التغير يحصل في كيفية ترتيب الحدث، لا في جوهره، فإن اللعب بالزمنة داخل القصة... عمل جمالي يمتد لا يؤثر على الاحداث، من حيث المنفعة والوجود واتساع حيث الصياغة والترتيب^(٤)، فن الاستقدام الجديد للزمن في تسج حدث الرواية، وفق صيغ جديدة، ترمي الى تقديم الحدث دفعة واحدة، وتكثفه حصل في زمن واحد، وترك الحرية للمتلقي، بان يعيد ترتيب الحدث، اعتماداً على القرائن الزمنية في النص الروائي، كشف عن استكفية غير محدودة، في تطوير في بناء الحدث، وكل هذا، مكن الروائي، من استخداماً الزمن استخداماً متقوفاً، يتناسب، والتطور الحضاري الذي شهده العلم في العصر الحديث وخاصة في القرن العشرين.

لقد فرض الاستخدام الجديد للزمن، فهما متطوراً لنص القص، ولم تعد الرواية، حكاية تروى متسلسلة في الزمان، انما أصبحت مجموعة وقائع، منشورة امام المتلقي، تفرض عليه، مهمة ترتيبها وصياغتها وفق قراءته لها، ويبدون وعي متطور عند المتلقي، تقبلت الرواية أهميتها.

يكثف «البناء المتداخل»، بالحدث في الرواية حفيظة جديدة في الفن الروائي، وهي ان ترتيب الحدث اعتماداً على تسلسل البداية الوسط والنهاية، لم يعد بشكل حليزاً بوجه تطور الرواية، ولكن، اهم ما يجب ذكره هنا، ان غياب التسلسل الزمني للحدث، لا يعني إلغاء الزمن، فو تحجماً لجورج، بل هو استخدام جديد له، يتفق ويجعل التغيرات التي عرفتها الرواية الحديثة، ان «غياب الترتيب الزمني من القصة المخفية يكثف من القيمة الكلية لترتيب آخر، يراعي بصراحة، هو الترتيب السردية»^(٥) وهذا الترتيب الجديد، هو، ولا شك، ترتيب زمني، فوامه داخل مستويات الزمن، بين الماضي والحاضر والمستقبل، بما يتيح للواقع ان تولف توليفاً جديداً يتناسب وما يطرح اليه الروائي من تجنيد في بناء روايته.

اعتمدت مجموعة من روايات الحرب العربية في العراق البناء المتداخل في ترتيب احداثها، وها هي مرتبة حسب تاريخ نشرها:

«الرقص على اكتاف الموت» لعادل عبد الجبار، و «مكبرات عبادة العقل» لعبد الحلق الركني، و «وقم قدم على حجارة الجبل» لحسن الخفاجي و «في الارض الحرام» لاسماعيل شكري و «لحظة الفكي» لشعلان مجيد، و «شرقة الجسد» لطيف الفلاح الزبيدي و «بين اول الطفولة القديمة» لأمجد قاسم و «عنود الظل» لعلي خيون و «الشمس والخبث» لطيف ناصر حسين و «الشمس عراقية» لعبد الستار ناصر و «جبل القربوس» لأمجد أحمد العلي، و «الكثف» لأمجد داود العجيلي و «كولياتا» لحسن منجب الناصر و «شرقاً من زمن الاحياء» و «الرجل الذي عاش مرنج» لعادل عبد الجبار و «رجل في ذاكرة الرجل» لعبد عون الروضان و «مدار اليم» لطوف كريم، و «هكذا الرجال» لحنى زبيدة و «الجهة الخامسة» لناصر معيوف، و «التوام» و «الفلارات» لجمال حسين علي و

«أعوام النعس، لعقل كامل، و برصاص العمق الهادي»، لسعد محمد وهم-

يكشف هذا العدد الكبير من الروايات، أن هذا البناء السائز أو جلق البناء الملتصع بلعمية خاصة في رواية الحرب، إذ بلغ عدد الروايات التي اعتمده عشرون رواية، وهو عدد يقل بروايتين من عدد الروايات التي اعتمدت البناء الملتصع.

يتميز البناء المتداخل المحدث في رواية الحرب، باستهلال خاص، يختلف في بنيته ووظيفته عن الاستهلال في البناء الملتصع. فهو يفجر المحدث في الرواية ويمكن تلمس هذه الوظيفة في الروايات المذكورة، ومنها، على سبيل المثال، رواية مكفكات عباد العائيق طعيد الخالق الركبني، إذ يستهل المحدث بالصورة الآتية:

«هل يعقل أن يضيع دم (عباد العائيق) هراً؟»

ذلك هو السؤال الذي تريد على كل لسان في القرية الخارقة في الظلام، فكذلك الرجل العنيد الذي مثل تاريخهم المشرق منذ اليوم الذي بصق في وجه (السرچنت) الإنكليزي، وتحدي الشيخ (نصيف)، ولذا السرّك (يشل) فجعله قعيد بيته إلى الأبد، (عباد) ذاته لا يعقل أن يموت بتلك الطريقة البليسة، غير أن الحقيقة كانت تفضل تحت أنظارهم الذاتية بالجنة المزملة التي جبر بها عصر اليوم من الحال، والدمع المقلّقتان لاتزالان ملطختين بطين الأرض الأرض التي منحها قنوته وشعبه ليعتمدا في النهاية حيلة^(١)

إن ما يلاحظ في هذا الاستهلال أنه فجر حدث الرواية ضمن ثلاثة مستويات من الزمن هي:-

أولاً: الزمن المستقبل،

ويشار إليه بواسطة السؤال «هل يعقل أن يضيع دم (عباد العائيق) هراً؟»

يضع هذا المقطع الاستفهامي، أمام شخصيات الرواية، مسؤولية الذل لقل عباد، وذلك ما يحدث في المقطع الأخير من الرواية، إذ يكون الذل جمعياً يشترك فيه الجيش والفلاحون:

اشكلت شوذ الخلقين الفولانية المظلمة بشبكات الترميم، بكوفيات الفلاحين المرسطة، وتسللت الأيدي البائقة والمصول والرشقات والسلي، وفرت لواقض هنا، وهناك على التلال والمرتفعات للحديقة بالقريّة، وسورت من الإسم بكليس التراب والرمل... وبقيت الحركة تزداد صخباً

وضجيجاً حول التلال الثلاث والشطحات تجيـ ولتعب، والواقض تنتشر فجأة وجنوباً لتحتلها مدافع هائلة بقوامات جبيرة ودروع فولانية عريضة وعجلات مطاطية راكزة في الأرض، وكلفت الأيدي قد القتها بالذائف الضممة ذات الاقلاب النحاسية المتوهجة التي بلغت عميقاً داخل القواعد المعدنية المعقبة، واستند المقاتلون على الرعب (كذا)، وسهبت العجل المشحونة الى عتلات الاطلاق، وانطلقت المدافع واحداً إثر الآخر، صوت قذائف لأول مرة (كذا) في الاتجاه المعاكس^(٢).

إن عملية الذل هذه لاتتم الا في المستقبل إثر ذل جنة عباد العائيق.

ثانياً: الزمن الماضي،

ويشار إليه بالنص الذي يؤكد أن عباد العائيق هو: ذلك الرجل العنيد الذي مثل تاريخهم المشرق منذ اليوم الذي بصق في وجه (السرچنت) الإنكليزي، وتحدي الشيخ (نصيف) ولذا السرّك (يشل). ويتضمن هذا المقطع من الاستهلال، إشارة واضحة الى ثلاث واقع حدثت في الزمان الماضي، يمكن تلخيصها بالصورة الآتية:

أ- البصق في وجه السرچنت الإنكليزي،

ويحدث حينما يرفض الفلاحون البرمته على اغلاصهم لبريطانيا العظمى، بأن يمسكوا في وجه آبلهم، ويبقى عباد في مكانه، موحياً للسرچنت الإنكليزي، قبوله الأمر، فيلقاه الإطير:

« مهنأ آبله لكونه الوحيد الذي لم يتسحب، طلقاً منه البرمته لآلاء الشباب المتوحشين، كيف إن اغلاصه لخدمة الدولة العظمى يحتم البصق في وجه آبله... وطوال كلامه بقي (عباد) يحدق في (كذا) عينيه الزرقاوين المقلّقتين مبتكرة، متحسناً بهوء سائتاً في حلقه.

وبعداً ذلك من أن بصقة هائلة تجمعت في لمة اطلاقها كالبرصاص لتفصل وجه السرچنت المظرد، حيث انصبت بين عوئيه بالضغط^(٣)

ب- تحدي الشيخ نصيف في مضيقه:

ويحدث حينما يكون عباد جالساً في مطبخ الشيخ نصيف، فتدور في المجلس المفاورة الآتية، يقول الشيخ: «والآن اجيني: ما اسمي؟»

وأدرك عبدالله مغزي سؤاله ذلك، لكنه - وعكس ما يتمنى إجابته -
- الشيخ نصيف

وحسن له لبوه فنية

- ال... ال... يا صفاوي

لكنه بقي صامتاً يحدق في (كذا) عيني الشيخ الذي حد يسأله
بلهجة تكاد تكون معاكبة:

- الشيخ نصيف قلنا

وعطف (عبدالله) بنظرة حائرة عبر العيون المحدقة به (كذا) من
جميع الاتجاهات، ليستقر بها في النهاية على وجه ابن الشيخ:

- أبو سهيل

ارتفعت همهمات الفلاحين من حوله، وانطلقا رنين الفلجيين في بد
(تألم الأسود)، وتحاذر (يشلي) للوقوف، وكانت الدهشة قد عالت الستة
الجميع وهم يرون مبلغ ما يقتره من تحد وهذا^{٣٩}.

ج - لآلال الصركال (يشلي)، الذي يغتصب نرجس.

« وشعر (يشلي) ببدين حديتين توسعان ما بين فخذه، وأصابع
خضنة تنمض هناك، حيث اعتصرته موجة ألم لا تطلق لسالت الدمع من
عينيه فتلوى في موضعها محاولاً الإفلات، غير أن تلك الأصابع الطويلة
زادت من احتلالها بين فخذه حتى هجم بأن رأسه سينفلق، وبدأ
اقترب الهواء منه مغتربه المقتلحين وسط نسيم الكيس العابق برائحة
الدهيق، محاولاً الصراخ، لقد انصمق فيه نهماً تحت ضغط اليد القميلة
عليه، ووسط تلك الغرض التي اجتاحت من كل جانب تنفسي لسمعه
صليل معني ضمن أن مصدره خنجر أخرج من قرابه، فنفق قلبه في
صدره بعنف كأنه أوشك على الانفجار مرة أخرى بفضل الخلاص وقد
لذره يربح لا يوصف ما هم مقدمون عليه، فحاول احتياكي سلكه، لكن
اليمين المستكين بهما زامناً من فمهما لسمعه برودة معدنية ملقطة ما
بين فخذه لقلب شعر جمده بكامله قبل أن تفلجته طعنه.

سرعته جعلته يتخيل أن السماء انطبقت على الأرض، وتضاعف سلال
سلطن لسل طعنه، والحلقة أوشك أن يفك وعيه وسبح همساً راجعاً بتردد
أقرب لذه:

- ذلك من أجل نرجس^{٤٠}

ثالثاً: الزمن الحاضر

ويشير إليه بالقطع الأخير من الاستهلال:

«الليلة المرقاة التي جاء بها عصر اليوم من الحقل والديمق
المشتغلان لا تزالان ملطختين بطين الأرض.

وبهذا يتحدد زمن الحدث في الرواية، وهو الحاضر، الذي يجلو
مهيماً ينظم بدايات القسم الرواية الثلاثة.

ويؤدي الاستهلال في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل» الوظيفة
نفسها، أي أنه يفسر حدث الرواية، بعد أن يكون هذا الحدث قد اكتمل

كما هو الأمر في رواية «مكبرات عبدالله العاشق».

وبهذا الاستهلال، بالصورة الآتية:

«على هذه القمة الضائعة فضيت عاماً ونصف
العام، أنا آخر الجنود الذين بقوا هنا في هذا المكان
الموحش يستعيد ذكريات تلك الفصول المتعاقبة لقد
طغت في جوار رجل من طينة غريبة المهتمهم الحروب
صلهم الشلق وسط التجارب الصعبة والتحديات وقد
صاروا الخوج الأسود للحروب، رأيت الذين جرحوا
فلقوا في تكتراً من الدماء الفارزة على هذه المجرية
الجبيلة الخشنة ورأيت من لم يحصلوا إلى الضامى
وكان عليهم أن يقضوا بأصابعهم على الرمال غير
أنهم بضيع الموت وهم يموتون من أجلنا. لقد أدوا
واجبهم وأسعدهم أن يموتوا بصور مشرعة، لكن
ليس للصوت ممن سطوة على عزائمهم، فأنقذهم
المباركة ما تزال باقية تهدى من قسي بكبرياء فليس
يكبو بين السيوف^{٤١}

ويؤشر الاستهلال هنا بعض مفاسل الحدث في
الرواية، ويفرغها من اهتمام، بترتيب الزمن
للحدث، كما حصل في رواية «مكبرات عبدالله
العاشق».

ويؤدي الاستهلال، في رواية «مكنا الرجال»، وظيفة مشابهة فهو
يشخص بعض الوقائع المتداخلة دون أن يهتم بتسلسلها فيما يقوم نص
الرواية، بتكثيف تلك الوقائع لاحقاً، وبهذا الاستهلال على لسان أحد
الرواة، إثر نفس التعريف عبدالله المحمود، الشخصية الرئيسية في الرواية:

«لسمعتنا يا عبدالله؟ سرت عليك ثلاث
أحصاءات (كذا) لتعداد السكان، في القديس الأول
وجئت نفسك مسجلاً، وأنت في إحدى قرى الجنوب،
وكررت ولم تصعب من دائرة الإحصاء هوية تعريف
لأن الكل يعرفك بمقامك الفارغة ووجهك السومري
الذي يحمل طعنة القديسين. وفي التعداد الثاني، كنت
تتجس فتوة في قرية وبيعة ترفض على الفرات، ولم
تطلب هوية، وإنما وقفت على ذراعك اليمنى تحفة
وعلى اليسرى امرأة، وقيل أنك كنت مسكوناً بصبها حد
العشق، وجاء الإحصاء الثالث، وأنت في الشمال،
وتوقد المشاعل احتفاءً بالإعياء^{٤٢}.

ويمكن تتبع ذلك في الروايات الأخرى التي تنضوي تحت هذا النوع
من البناء، إذ تروى الاستهلال فيها، كما رأينا، بفسر الحدث بعد انتهائه
مقياً لحداث متتالية عنه.

لقد فرض هذا الاستهلال في البناء المتداخل في رواية الحروب، حدثاً
يتكون من مجموعة وقائع متتالية، لا تربطها علاقات سببية، فهي

محكومة بعلاقات تجاور لا علاقات ترابط. بذلك جاءت وهي وقلع متحررة من قيد التتابع، متداخلة فيما بينها، دون مراعاة لطبيعة الزمن، فهي رواية مكثفات عيادات العاشق، يظفر الحدث بسلسلة الختلق وتختلف فترات زمنية طويلة، من سياتل النص، ويختار الروائي، وقلع دالة، تلقى الضوء على شخصية عيادات العاشق، ويتم استحضار الزمن الخفي موازياً للزمن الحاضر، وتختلف الوقائع، ولا يمد ترتيبها في النص، إنما لشكل من جديد في ذهن الختلق، اعتماداً على فرائن يتضمنها نص الرواية، وهذه الفرائن هي التي تحدد اسبقية احدث الوقائع على غيرها في الزمان، فلتنص بقم، اول مرة، موت عيادات، ثم يكشف، فيما بعد، بعض الوقائع التي ترتبط بهذه الشخصية، ويقدم موت ترجس، ثم يعود لكشف اسبقية، وكذلك فيما يخص علاقة عيادات العاشق بالسرجنت الانكليزي والشيوخ نصيف والصربك بشلي، ولا يتكلم كل هذه الوقائع، الا الشخصية الرئيسية في الرواية ويتوالى كشف هذه الوقائع، وتسليط الاضواء عليها، رواية عديمون، ولا يهتمون بتسلسلها وإنما بمقدار ارتباطها بشخصية عيادات العاشق، ولهذا يبدون اتمية بمرآة، تنعكس فيها بشخصية من الاهتمام بالعلاقات التي تربط افعال الشخصية.

وتتبع الوقائع التي تؤلف كيان الحدث في رواية هكذا الرجال، بصورة مجمعة، اثر موت العريف عيادات المحمود، وبغته فينتوب رواية عديمون في تقديم ما يعرفونه عن هذه الشخصية، اذ ان كل راو، يعرض من وجهة نظره، جزءاً من الوقائع التي عاشها شاهداً برفقة الشخصية المذكورة وهي لا ترتبط بما يرويها راو آخر، الا في كونها عن شخصية واحدة، وجميع هؤلاء الرواة، لا يابهون لقضية الترابط بين الوقائع للرواية، لكن الختلق، يستطيع من مجمل هذه الوقائع، ان يرتب حدث الرواية، حسب ما يحتويه النص من فرائن زمنية.

ويتجذر الحدث في وعي حازم خليل، الشخصية الرئيسية في رواية موشم الدم على حجارة الجبل، لكنه، يكتسح اندفاع الحدث، ويختار الوقائع الدالة، مثل هجوم الصدو، وتحصين الربيلة، وكيفية بيعه لخدمة، عندما كان صبياً، وعلاقته الخاصة مع فاطمة، وبهذا، غاب الشخصية، التي تقوم بدور الراوي، لا تلبه، ككيفية تكون الحدث وتطوره، وإنما تولي جل اهتمامها لبعض الوقائع التي تكونه، وتقدمها، بشكل خلاصات موجزة، ومتتجة، وبهذا الشكل، تقدم الاحداث، في البناء المتداخل في رواية الحرب، بصورة متميزة، يقدمها راو او اكثر، متراصة، من روايت، لأنها متناثرة في الزمان.

وقد ترتب الحدث في البناء المتداخل بالشكل المذكور الى بروز خاصية فنية مهمة، وهي تباين زمن الحدث عن زمن السرد، ولأجل توضيح هذه الخاصية الفنية، لابد من العودة الى الالامج المذكورة، لتفص هذه الالمة، فالحدث، في رواية مكثفات عيادات العاشق، طبقاً للتسلسل الزمني الذي يفهم من سياق النص، متتابعة الشخصية في طوكتها، وصياداً، ثم في مرحلة التباين، لا يواجه عيادات السرجنت الانكليزي، ويبقى في وجهه ويهرب، ثم يطمئن ويعمل سلساً لطبول الشيوخ نصيف، ويحب ترجس، ثم يهرب ثانية، بعد ان يقتل من بشلي لاغتصابه، ترجس، وبشلي، منحن طويلة، يتزوج خلالها وينجب ابنه

صمد، ثم يعود الى القرية اخيراً ليموت، في الختام القصف المعادي الذي تعرض له القرية، لكن السرد، في الرواية، يقدم هذه الوقائع بصورة صغيرة تماماً، لزمن وقوعها، فالالمة الموت، وهي آخر الوقائع في الحدث، طبقاً لوقوعها في الزمن، تكون في السرد، فلتحة الوقائع، ثم تندفع الوقائع الاخرى دونما ترتيب، متتلفة بين الحاضر والمضي والمستقبل، معتمدة اساساً الزمن الحاضر في روايتها، وفي هذا يبرز التباين واضحاً بين زمن السرد الذي هو الحاضر وزمن الحدث الذي يمتد طويلاً في الماضي، ويلتص الامر نفسه في رواية هكذا الرجال، اذ يفترض طبقاً لصيغة التتابع ان يكون عيادات المحمود، صبياً قروياً، ينتقل بين القرى، وحالاً يكبر يتطوع الى الجيش، ويشارك في حرب تشرين، والحرب اللبنانية، ومع بداية الحرب، يكون ضمن طلائع الجيش في مختلف المعارك، بيد ان السرد، في الرواية، بدأ يموت عيادات المحمود ثم تلاوب الرواة يكتشف بعض وقائع حياته.

او كذلك الامر في رواية موشم الدم على حجارة الجبل، اذ ان ترتيب الاحداث خارج سياق النص، يبدأ بطول حازم خليل وصبيه حيث يذهب مرة الى السوق لبيع السماعة، ثم شبله، وتعرفه الى فاطمة، والتحقه بالحرب، وقلنته سنة ونصف على قمة احد الرواق، وفيهاله الهجوم المتبادل اليهم، أما في السرد، فقد بدأ الحدث، بالحلقة الاخيرة للحدث، ثم عادت بعض الوقائع متناثرة، في وعي الشخصية.

وهكذا يتبين، من خلال، هذا الاستعراض، التباين الكبير بين زمن الحدث وزمن السرد، اذ ان زمن الحدث في رواية (مكثفات عيادات العاشق) يستغرق، حوالي، نصف قرن، يبدأ بميلاد الشخصية وينتهي بموتها، لكن زمن السرد، لا يستغرق الا يوماً واحداً هو الالمة، التي تفصل بين موت الشخصية، وبغتها، وفي هذه الالمة القصيرة، بين الموت وعملية الدفن، يستحضر الرواة الوقائع الهامة المرتبطة بالشخصية، والامر نفسه نجده في رواية هكذا الرجال، اذ ان زمن الحدث، يستغرق سنين طويلة، تمتد بين ولادة عيادات المحمود وموته، بيد ان زمن السرد، لا يستغرق سوى الساعات التي يلتقي فيها الرواة، اثر دخن جنته، واستحضار كل منهم جزءاً من الوقائع التي ترتبط بالشخصية، ويلتص هذا التباين واضحاً في روايات موشم الدم على حجارة الجبل، وشرقاً في زمن الاحياء، وكولينا، وقبل الفريوس، وداخوة الكاكي، و«الكوف»، و«الشوام»،... الخ. وفي جميع هذه الروايات، يتبثق الماضي، من خلال الحاضر، فيتسلوكلن اذ يبتد الماضي وكل وقائعه، مجالاً، مما يفسحه أمامه من فرصة للظهور.

هكذا يتضح ان هذا التباين الكبير بين زمن الحدث وزمن السرد، هو سمة فنية عامة في البناء المتداخل في رواية الحرب، لسبب اساسي وهو ان زمن السرد هو غير زمن الاحداث الحقيقية^(٣)، لكنهما يتداخلان في النص الروائي، لا يتضمن زمن السرد، زمن الحدث ويحيط به، ثم يسمح له بين حين وآخر بالختلق في صورة وقلع مستحضرة من الماضي، ان كان من استحضار الوقائع الحاصلة في الماضي، لا يمكن التوفيق، على الإطلاق، بين زمن الحدث وزمن السرد، ويقتصد به الاستحضار هنا استحضار حالة معينة، حدثت في زمن مضى، وترتبط بصورة مباشرة او غير مباشرة

بحدث الرواية، دونما اعتبار لزمن حدوثها، من أجل اضاءة حدث ما، أو جانب من جوانب الشخصية ويختلف الاستحضر، عن الارتجاع الفنى، Flash Back، اختلافاً واضحاً، فالأخير، كما جديده المعجمات المتخصصة، هو، بصورة عامة، قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني لتخطي في الرواية أو القصة، ويستهدف استعادة، يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بقصد توضيح ملامح مواقف معين^{٣٩}، أما الاستحضر، كما يظهر في رواية الحرب، فيمكن تعريفه، بأنه: جلب حادثة من الماضي، لا عودة إليها، وغالباً ما تقدم هذه الحلقة بوعي الشخصية الآن، فالوعي الحاضر يتحكم بالحكمة المستحضرة وللتوضيح ذلك، نقف على نموذج للاستحضر في رواية، يوشم الدم على حجارة الجبل، إذ يستحضر حازم خليل، حكاية بيع الصمصة عندما كان صغيراً، بصورة، الآتية:

«انتري لست خالقاً ابداً... في طفولتي لم تكن مثلكم ولم يحدث ان حسمت بذراعي موقفاً ما...» «الكر ذات يوم في طفولتي البعيدة».

حين كنت في التاسعة وقد انقضت العطلة الصيفية، سعد أبي الى السطح بحثاً عن حماماتي الثلاثة (كذا)... كان قد طلب مني بيعها ولكنني تعللت باعذار ضعيفة... كان أبي غاضباً وهو يريد: «هل تريد ان تخدعني ايها الصغير؟» كنت يفكر ان يقطع كل امل بالاحتفاظ بها... وحين نزل من السطح كانت يداي ملتصقتين بدم الحمام، عرفت انه فصل راسي حمامتين في سورة غصية، ونجت حمامة واحدة من القتل... ووجدت ان بيعها الفضل من تركها تحت سطوة أبي... كل الباعة المراهم صغرى يئنهن سبب حصولهن عليها بشئ ينس ان انها من فصيلة نكرة.

قال أحد الباعة وهو يغرد جنبها (كذا) وينفخ الريش الصغير:

« انما لا تسوي شيئاً اعطيك بها درهماً.

وقال يذبح آخر.

« لا تعتقد انها من صنف نادر، لقد غشوك ايها الصبي... هل تسألني كم تسوي، انما لا تسوي عصفوراً.

وقال يذبح ثالث:

«حتى اذا اشتريتها منك فمن اين اجد لها ذكراً منسياً؟ وكلهم حين ابرت ظهري لهم محتجباً على ارجلهم قالوا:

« انن كل كم تريد ثمناً لهذه الحمامة ايها الصبي الاحمق... لم تكن احباً (كذا)... لكني كنت اعرف ماذا تسوي بكفصية في هذه الحمامة الصغيرة، كانها قطعة مني، يدي أو سالي، هكذا خرجت بها الى طرف لحي من المدينة، وفي الطريق كنت اخاطبها بصوت متقطع:

« ايها الحمامة، ستعودين لوعدت الى بيتنا مرة اخرى... حاولي ان تنسي كل شيء، طيوري الى بيتي يحتضنك فاننا اقره ان يفتك لي وتوطين... واطلقتهما بقوة وانما اسير معني الراس لا يصلني منها غير صوت استغلاب اجنحتها الضعيفة وهي تطلع الغطاء الى جهة غير معلومة^{٤٠}»

يلاحظ ان «الاستحضر» قدم من خلال وعي «حازم خليل» في الزمن الحاضر، على عكس «الارتجاع الفنى» الذي ينقطع عن الحاضر، ويقدم الحلقة كما هي في زمن وقوعها، ويمكن تلخيص هذه السمة الفنية، في معظم الروايات التي اعتمدت البناء المتداخل، ومنها على سبيل المثال: «شرقاً في زمن الاحياء» و«كافريات عبد الله العائلي» و«هكذا الرجال» و«كوليتا» و«التولم»... الخ.

ونتيجة لجموع السمات الفنية المذكورة، برزت سمة فنية اخرى، اقتصرت بالبناء المتداخل، وهي ارتباط الحدث بقوة الى الشخصية الرئيسية، الى درجة يتحول هذا الحدث الى مجموعة وقائع فنية التاريخ الشخصي لها. واذا كانت الشخصية في الانماط الاخر من الابنية التي ابرزتها رواية الحرب، قد خضعت لضخامة حدث الحرب الكبير، بحيث ينعكس تماماً على الشخصية، كانه ليس فعلها الخاص وما هي الا فرد بين افراد كثيرين لزام حدث الحرب فان الحدث في البناء المتداخل، وغلف معظم وقائعه لآثارة السيرة الذاتية للشخصية الرئيسية، فهي رواية «هكذا الرجال» يلاحظ على الحدث، على الرغم من كونه مجموعة الفعاليات الثلاثية للشخصية الرئيسية، الا ان وقائعه جميعها توظف لكشف تاريخ وسجل الشخصية الرئيسية، ويقترون الحدث في رواية «كافريات عبد الله العائلي» مباشرة بالشخصية الرئيسية فتتسلط الاخواء على تاريخها وحياتها الشخصية بحيث يبدو الحدث كانه ترجمة ذاتية لها، ويلعب الامر نفسه في روايات كثيرة مثل «يوشم الدم على حجارة الجبل» و«شرقاً في زمن الاحياء» و«التولم» و«رجل في ذاكرة الرجال» و«الكهف» و«في الارض الحرام»... الخ.

إن ارتباط الحدث بالشخصية على النحو الذي وضحناه، بوصفه أحد الخصائص الفنية للبناء المتداخل، يعود الى ان الحدث، وهو يفتقد العلاقات السببية بين والاعلة، والحيثي الزمني المتتابع، استعاض عنها، بشيء آخر، هو انتظام الوقائع حول الشخصية، فاصبحت خيطاً يشد تلك الوقائع، ومهوراً تدور حوله كل مكونات الحدث، مما اعطى هذا النمط في البناء، تماسك الحدث فيه ووحدة بنائه، واستعاض عن ملاحقة الوقائع في تسلسلها بتفريها مجتمعة، وترك الحرية للذهن المطلق على تنظيمها، فمن سبيلاتها الزمنية الحقيقية.

~ ٣ ~

البناء المتناهي

لقد اقرن فريق الرواية في القرن العشرين، بمحاولات تجديد في اساليب السرد، وطرائق البناء والاستخدام المتنوع للزمن، واذا كان ما اصطلحنا عليه بـ«البناء المتداخل»، كان ابرز مظاهر تلك المحاولات، فإنه

ليس للظهور الوحيد الذي عرفته الرواية الحديثة، إذ ظهر، وأن كان على نطاق ضيق، نمط من البناء اعتمد تقسيم حدث الرواية على عدة محاور، تتوازي في زمن وقوعها، ولكن أماكن وقوعها تكون متباعدة نسبياً، وتغل تلك الرواية، أو قد تغل معلقة، وعلى الرغم من ندرة الروايات المعروفة حالياً، فمن اعتمدت على هذا النمط من البناء، إلا أنه يمكن الوقوف على نموذجين معروفين له، أولهما: الروايات الثلاث التي كتبها الروائي الأمريكي جون نوس ياسوس وأصدرها أول مرة تحت عناوين مختلفة وهي رواية «خط عرض ٤٢» الصادرة في عام ١٩٣٠، ورواية «عام ١٩١٩» الصادرة في عام ١٩٣٢، ورواية «الثروة الهائلة» الصادرة في عام ١٩٣٦، وقد عمد الروائي ياسوس إلى جمعها وإصدارها في عام ١٩٣٨، تحت عنوان واحد هو «الولايات المتحدة الأمريكية»، وهي رواية شائعة ذات أسلوب تمجيلي وتفاخي يلاحظ فيها الروائي في أن واحد جوانب إثنى عشرة شخصية متباعدة في انتمائها الطبقي وفي نظائرها واهتماماتها. وقد اعتمد ذلك البناء عندما قدم مجموعة من الشخصيات الأساسية في أماكن متعددة في أمريكا لثلاث العهود الثلاثة من القرن العشرين^(١)، ونما الروائي والفيلسوف الفرنسي جان بول ستر في ثلاثيته المعروفة «حروب العرية»، التي بدأت بالظهور ابتداء من عام ١٩٤٥ تحت عناوين مختلفة وهي على التوالي «سن الرشيد» و «وقف التنفيذ» و «الحزن العميق»، منحى مغرباً بما نجزه نوس ياسوس، إذ راح يلاحق بضع شخصيات متوزعة في أماكن مختلفة في أوروبا، عملية الحرب العالمية الثانية وإبائها، في محاولة ليبين تأثير الحرب على هذه الشخصيات وردود أفعالها، ولكن يتنقل بصورة بين هذه الشخصيات المتباعدة، مستخدماً بالزمن نفسه الذي يضيف الوقائع، ويجعلها تحدث معاً.

يستخدم في هذا البحث، على البناء الذي تتوازي فيه الوقائع التي تؤلف حدث الرواية، وتتطور مجموعة بزمن واحد، وأمكنة متعددة، بـ «البناء المتوازي».

لقد اختلفت الأراجيع التي أشارت إلى هذا النوع من البناء في تصنيف ترجمة ناعقة لهذا المصطلح، فقد ورد بترجمات عديدة، منها: «القصص»^(٢) و «الخطوب»^(٣) و «القدول»^(٤) و «الزمان»^(٥) و «الوقائع»^(٦) كما أطلق عليه «بناء المتوازي»، وعرف أنه «عرض حدثين تدور أحداثهما في نفس الوقت»^(٧)، أو هو: «أن تصد قصتان أو أكثر تدور أحداثهما في فترتين متوازيتين»^(٨)، وقد فضلنا اعتماد مصطلح «البناء المتوازي» في هذا البحث، لسببين الأولين:

- أولاً: أن دلالة مصطلحي «الخطوب» و «القدول»، لا تشير إلى كيفية بناء الحدث، إنما إلى كيفية روايته.
- ثانياً: أن دلالة مصطلحي «القصص» و «الزمان» و «الوقائع»، لا تشير إلا للعلاقة الزمنية بين الوقائع الزمنية.

أما مصطلح «البناء المتوازي»، فقد اعتمد بأنه ينطوي على دلالة أوسع، إذ لا يشترط أن تنحصر دلالته في الألفية أو وقوع حدثين فقط، إنما يتسع للألفية إلى أكثر من ذلك، كما سنلمس في مرامتنا لبعض نماذج

هذا البناء في رواية الحرب، إذ قد تتضافر عدة محاور لتكوين الحدث الروائي، شرط ترابط تلك المحاور.

يوضح لنا من خلال ما تقدم أن البناء المتوازي، يتميز بخصائص ثنية تميزه عن الابنية السبقة، في كون الوقائع تتوازي فيه بوسطها زمن واحد وتقع في أماكن مختلفة، بينما تتمتع الوقائع في البناء المتتابع، وتتداخل في البناء المتداخل.

استأثر البناء المتوازي للحدث في رواية الحرب، بأهمية دون تلك التي استأثر بها كل من البناء المتتابع والبناء المتداخل، فقد اعتمدت سبع روايات، وهي نماذج متفوقة في بنائها على مستوى رواية الحرب كلها، والروايات التي اعتمدت هذا البناء، حسب تزيخ نشرها هي: «جبل النار» لجبل الثلج، لعادل عبد الجبار و «غور الماء» لمحمد حياوي، و «أحزان مرمية» لمحمد أحمد العلي، و «رغبت قلب» الاستاذة لعادل كامل، و «الفيار والصغير» لعادل حبيب، «الليل والنهار» لمحمد عبد الحسن حليم و «سواية البحر» لرياض الأسدي.

لقد امتاز البناء المتوازي للحدث، في رواية الحرب، بمجموعة خصائص ثنية، يتميز بها عن سواه، ولعل في مقدمة هذه الخصائص الاستغناء عن الاستهلال، الذي كان أحد السمات الفنية الأساسية في كل من البناء المتتابع، والبناء المتداخل وبهذا يكون البناء المتوازي قد قوئ ركناً تقنياً من الأركان التي يقوم عليها الحدث في الرواية، وهو الاستهلال الذي يؤدي وليفتن أساليب، كما تبين من قبل وهما: التوسعة للحدث أو تضييره، ويعود سبب استغناء البناء المتوازي عن الاستهلال إلى السمة الفنية الأساسية لهذا البناء، وهي توازي الوقائع الفنية فيه، إذ أن الاستهلال، كما تبين يرتبط عادة بحدث واحد يوطئ له أو يفرجه، ولهذا يصعب أن يوطئ الاستهلال لحدث يتكون من وقائع متباعدة في المكان، لا يرتبطها إلا كونها تحدث في زمان واحد، لأن من خصائص الاستهلال أنه جزء خاص موحد من النص الروائي، ولا يمكن أن يوطئ أو يفرج وقائع متباعدة.

لقد أدى تحرير الحدث، بوقائعه المتعددة والمتوازية من الاستهلال، إلى أن تستمر هذه الوقائع في توازي بينها، على شكل محاور، فلي رواية «جبل النار» لجبل الثلج، يتوازي مصوران هما: مصور يتكون من مجموعة وقائع ترتبط بشخصية خالد عبد الرحمن إثر سقوطه من قمة جبلية عالية، وخياله في الثلج ثم أسره من قبل «أكراد جبل الغيم»، الذين سرعان ما يعرفون أنه جندي عراقي ضل طريقه، وأصبح الوصول إلى وحدته العسكرية سعيّاً، ولزم أيام، يقوم بعدها أكراد جبل الغيم، بإرساله إلى الوحدة التي ينتمى إليها، ويموازاة هذا المحور يوجد محور آخر، يتكون من مجموعة من الوقائع المرتبطة بالفصيل الذي يلوذ الملازم الأول حميد عبد الله، وبأمرته مطلقون بلزؤن طال، فاصم الرشيد، وعزيز منصور، و «فلاح الحضر» وهم يقاتلون العدو، باعتقادهم أن تصلهم قوة عسكرية أجنبية، ويقتل المحوران أخيراً عندما يستطيع خالد عبد الرحمن، أن يشرح القوة الرئيسية، بوقوف الفصيل، فتكلم لعزيز موقفه، وحصد هجمات العدو الانتكبة عليه.

ويتم تقديم حدث الرواية، بالانتقال من محور إلى آخر، بالتمتع،

بحيث تتوازى الوقائع في المحورين اللذين يحكمهما زمان واحد.

وفي رواية «جوابية البحر» تتوازى ثلاثة محاور. تؤولف بإجماعها حدث الرواية وهي: المحور الذي يرتبط بشخصية الأب عبود النوخدة، اثر رفضه مقبرة مدينة «الفلج» حينما تتعرض المدينة للصف، يؤدي الى تهجير اهاليها والمحور الذي يرتبط بشخصية ابنة عبود النوخدة الصغرى «جبرين» وهي معلمة فن في مدينة البصرة، ومرتبطة بعلاقة حب مع الطبيب الطيار الصالح. والمحور الثالث، يرتبط بشخصية «علي» وهو الابن الأكبر لعبود النوخدة، الذي يعيش مهجراً في فرنسا.

وبلاحظ ان تقسيم هذه المحاور الثلاثة يتوازى ويتم بالانتقال من محور الى آخر.

وفي رواية «الليل والنهار» يبني الحدث متوازياً على ثلاثة محاور: الاول: يرتبط بالجنود الثلاثة في الخطوط الامامية من الجبهة. وهم: «الجندي الاخضر» وهو شاعر وزوج لمرضاة و «جندي النذر» وهو مقلد ذو تجربة طويلة في الحرب، وكان قد امضى طفولته في احد المآثم، و «جندي العود» الذي استطاع بصعوبة، صنع آلة عود مما تشابه القذائف، وكان قد تعلم العزف على يدي جده.

اما المحور الثاني، يرتبط بمرضاة شابة، تؤدي واجب الخفارة النيلية في احدى المستشفيات، وتستحضر حالة اغتصاب لها من قبل رجل ما، عن ان تدبر معها في احد المآثم، وكان والدها في حبها، لكنها رفضت الزواج منه، لاعتقادها، انها قد يكون لها شويين.

اما المحور الثالث، فهو يرتبط برجل كبير السن، يعشق آلة العود ويعيش مهمل بين حفيداته، وله علاقة بالمرأة عندما كان شاباً.

فبدأ وقائع هذه المحاور الثلاثة، متوازياً في وقت متأخر من احدى الليالي، وكان ليس ثمة علاقة تربطها ببعضها، وسرعان ما تتكشف الصلات التي تربط بينه اثر قيام العدو بهجوم، يؤدي الى سقوط الخنادق على الجنود الثلاثة، فيستشهد «جندي العود» ويحاصر كل من «جندي النذر» و «الجندي الاخضر» تحت الانتكاش. وتطور محاولة طويلة بين هذين الجنديين، يتبين من خلالها، ان جندي النذر، هو الذي اغتصب المرضاة، وكذا قد عاشا في مآثم للاطفال، وان هذه المرضاة هي: زوجة الجندي الاخضر. وان الكهل صانع الاعواد، هو جد «جندي العود» وكان على علاقة بلم المرضاة. وعندما يعرف «الجندي الاخضر» ان رفيقة هو الذي اغتصب زوجته، ينتخب بينهما صراع رهيب، لكنهما لا يستطيعان الافلات من تلك الانتكاش فوقهما.

وعلى هذه الصورة، تتوازى الاحداث في روايات «الكبار والصغار» و «تفوق الماء» و «رغبات قيد الاستيقاظ» و «احزان مرمية».

وقد انت سمة التوازي بين المحاور في البناء المتوازي في رواية الحرب، ان يظهر سعتين فنيتين، تلازمان هذا البناء وتعتبران من اخص مميزاته الفنية: في رواية الحرب، وهما:

أولاً: تزامن الوقائع

لا تقدم الوقائع التي تكون حدث الرواية، متزامنة فيما بينها. ففي رواية «الليل والنهار»، يشجع الحفل الموسيقي الساهر الذي يبثه

الحياج، في موضع الجنود، وصالة المستشفى، وجيت الجند، كل هذه الوقائع، فيسبين بوضوح تزامناتها، وفي رواية «جبل النذر» جبل الثلج» تلازمان الوقائع في محوري الرواية، خلال الايام التي يستغرقها الحدث، وكذلك في رواية «جوابية البحر» و «الكبار والصغار» و «احزان مرمية» و «رغبات قيد الاستيقاظ» و «تفوق الماء».

ثانياً: تعدد الامكنة وتباعدها.

لا تحدث الوقائع في امكنة متعددة ومتباعدة، خلفه مكثان في كل من «جبل النذر» جبل الثلج» و «الكبار والصغار» و «تفوق الماء» و «احزان مرمية» و «رغبات قيد الاستيقاظ» بسبب وجود محورين يرتكز عليهما حدث الرواية. وثمة ثلاثة امكنة، في رواية «جوابية البحر» و «الليل والنهار» بسبب وجود ثلاثة محاور، يرتكز عليها الحدث.

كما يلاحظ تباعد امكنة الوقائع، فالوقائع، لا تتجاور في المكان، كما يلحس من مجموعة الروايات المذكورة، اذ ثمة تباعد تسمي بين امكنتها، فرواية «جوابية البحر»، تنقسم وقائعها ثلاثة امكنة هي: «الفلج» - البصرة - باريس، ورواية «جبل النذر» - جبل الثلج، تحدث وقائعها في مكانين متباعدتين: الاول هو قرية اكراد جبل الفيم، والثاني المرتفعات الجبلية التي يقابل عليها الفصيل ورواية «الليل والنهار»، تحدث وقائعها في ثلاثة امكنة هي: «الجبهة» - المستشفى - بيت الجند.

كما يلاحظ من خلال الروايات المذكورة، ان احد هذه الامكنة، لابد وان يكون جبهة القتال، اما المكان الاخر، فيقع عادة في المدينة، او بعيداً عن الجبهة.

ومن الخصائص الفنية التي يمان تلسمها في البناء المتوازي، طبيعة العلاقات التي تربط الوقائع، وفي هذا، يلاحظ ان البناء المتوازي، يفيد من بعض السمات الفنية لكل من البناء المتتابع والبناء المتداخل، اذ ترتبط الوقائع التي تكون الحدث في البناء المتوازي، اما بعلاقات سببية، او بعلاقات مرمية، لتجاور فيها الوقائع، فوفا علاقات سببية بينها، ففي رواية «رغبات قيد الاستيقاظ» تتطور وقائع المحورين اللذين يكونان حدث الرواية، بفعل علاقة سببية منطقية. وتلسم الحالة نفسها في رواية «الصغار والكبار»، وبهذا تعتمد محاور الحدث في الروايتين المذكورتين على البناء المتتابع.

وفي روايات اخر، تعتمد بعض محاور الحدث، او جميعها احبانا، على البناء المتداخل، ففي رواية «جبل النذر» - جبل الثلج، يعتمد كلا المحورين فيها على التداخل التام في الوقائع التي تكونها، ويتبين هذا، بصورة واضحة، عندما تتداخل الاستحضارات في وعي قائد عبد الرحمن، وهو اسير لدى اكراد جبل الفيم، وكذلك في حالة تداخل الاستحضارات المتعددة عند كل من عزيز منصور وعاصم الرشيد والملازم الاول حميد عبد الله، وفي المحور الخاص به علي، في رواية «جوابية البحر» من خلال مذكراته.

كما تلحس من ناحية اخرى اعتماد محاور الحدث نفسها على البناء المتوازي اي تتوزى الوقائع الصغيرة ضمن المحور الواحد، فتكون

بذلك متوجداً مصغراً للبناء الخوازي على مستوى المشهد المردي.
ويقتصد به المشهد المردي، فجميع الأحداث بكل تفاصيلها
وابتغها^{١٢٠} وفيه لا تختص الأحداث بل تقدم في تواليها وانجلاها
كقصة^{١٢١}، ولا يجوز أن يكون فيه لغة.

«اختزال في الزمان والمكان»... بلغة يكثف عن الزمن كله والمكان
الذي يعتقه^{١٢٢} وقبل دراسته بعض النماذج للمشهد المردي في رواية
الحرب، حيث تتوازي فيه الوقائع لتكون ملتبساً المشهد الكامل، لئلا من
القاء نظرة نظرية إلى تطور هذا النوع من المشهد في فن الرواية.

لعل أول من يبتدع هذا النمط من المشهد في فن الرواية، هو
ميجستاف طوير ١٨٦١ - ١٨٨٠. عندما اقت ضرورة توازي الوقائع،
إذا لال يجب أن يحدث كل شيء في آن واحد^{١٢٣}، وقد اتبع فكيد هذا،
بنص مشهور، ورد في الفصل الثامن من روايته مدام بوفاري^{١٢٤}، وهو
لعل متخصص لوصف معرض راعي في إحدى القرى، حيث تتوازي
الوقائع متزامنة بصورة مستمرة طوال هذا الفصل. وقد خلق طوير على
هذا البناء بقوله، أنه يجب أن نسمع في آن واحد خوار الثيران ونهتات
الغبي وعبوات السيليسين والداويين^{١٢٥}، وقد اشاع جيمس جويس،
ليما بعد هذا الأسلوب في روايته «وليس» وخاصة، الفصل العاشر،
المسمى «المسحوق الضخم»^{١٢٦}، لا عرض جويس، في هذا الفصل تسعة
عشر حادثة متوازنة، في زمن يتكاد يكون ثابتاً، فإد لجا في روايته المخشورة،
بصورة عامة، وفي هذا الفصل بصورة خاصة، إلى جعل «الأحداث
متزامنة في وقوعها، لكنها متتالية في المكان»^{١٢٧}، وقد أطلق جويس، على هذا
الأسلوب اسم «المشقة»^{١٢٨}، وعرف هذا الأسلوب، فيما بعد، على نطاق
واسع، في روايات أوجينيا وولف ووليم فولكنر.

يخبر من خلال ما مر، أن البناء الخوازي يوجد، حيثما توجد
الوقائع المتزامنة، في أمثلة متباينة، ويبرز هذا النمط من البناء بصورة
واحدة، في رواية حياوية البحر، وخاصة في بعض أصول الرواية
المذكورة، فستكف عند بعض هذه الأصول، لبيان كيفية توازي الوقائع
فيها.

يخصص الروائي الفصل العشرين من الرواية، لوصف عملية
البحث الذي يقوم به العم شاهين، من أجل العثور على صديقه عيود
المنوخدة، في مدينة «القو» وينجز الفصل إلى طبقات قصيرة، تصف كل
من الشخصيتين، في زمن واحد، ولكن في مكانين متباعدين، ولقوال هذه
الانقطاعات لتوازنية الصورة الآتية.

يوصف العم شاهين:

وصف العم المنوخدة

يوصف العم شاهين

وصف العم المنوخدة

وصف العم شاهين

وصف العم المنوخدة

يوصف اللقاء بينهما^{١٢٩}

كما يلمس توازي الوقائع في الفصل الرابع عشرة من الرواية، وهو

مخصص لوصف، جولة يقوم بها كل من النقيب الطيبر فستلن والنازم
الأول لفضل، يظفرتلها في مساء ممطرة البصرة، ويستهل بالصورة
الآتية.

«على شفتي القبط الكبير تمتد غابات الخليل مثل ليستة شجراء
البستان، الجسور العديدة والنافار الممتوحة من جذوع الخليل،
الطوارق التي تخترق الأخضران، مثل ثعابين مصابة، اسطح الخليل
والسواق، والجوارح الراسية منذ زمن، والرافعات السككيات، والأرصفة
المزينة»^{١٣٠}

يلاحظ أن هذا النص، يتخص عناصر استيعابية، ليماء مشهد
توازي فيه العناصر الموصوفة، ولا تجمعها إلا رؤية الشخصية المحطة
بطلانها بالسماء.

وتتطور حركة المشهد، فتقدم صورة شاملة لأمكان متساعدة، في
زمن واحد هي، شط العرب، جبل ستام، نهاية الجامعة، ساحة مسجد،
سفلو الصوب^{١٣١}، وتفتح للرؤية نفسها، حركة جبرين، وطالباتها في
المدرسة^{١٣٢}، وتعود للجامعة، بعض النماذج الحديثة^{١٣٣}

ولعل أوضح صورة لهذا البناء، في رواية جولة البحر، تبدو في
الفصل الأول من الرواية، حيث تمتد وقائع كثيرة متزامنة في حداثها،
وهي نصف مدينة «القو» التي تعرضها كصف معاً شديد، في الأيام الأولى
للحرب، مما يؤدي إلى تهجر أهلها، بصورة شاملة، إذ يحاول هذا الفصل،
تقديم صورة كلية لأجزاء المدينة، وهي تعرض نصف النصف المعادي، ويبدأ
الفصل في الصورة الآتية

محطات الإنذار تعوي بصوت مطوحي في أمكان مختلفة من
المدينة الصغيرة، صفرة الأرضة القديمة، صفرة المنطقة السكنية
لعمل الخوازي، الصفرة في أهل نهاية المدرسة الابتدائية، صفرة اتحاد
الشباب^{١٣٤}، لم يتجرا الفصل إلى طبقات متزامنة، لا يتجاوز بعضها سوى
أسطر قليلة، أو حوارات متقطعة عن سيقاتها، الشخصيات مجهولة
منخفضة من بين الأمالي للجبرين، وهي تصور حلة الفرع المهيمن على
السكان الخوازيين كما يأتي:

— وصف حركة الدام عسكري

— وصف حيون الأطفال والساد، وهم ينظرون إلى السماء

— وصف الأشجار الصامتة.

— تقدم أ. بنود لاحتفاء الجرمي

— الأطفال في الروضة يرتلون بعضاً من آيات القرآن الكريم

— سقراط لمدى اللذائف في ساحة المدرسة.

— سقراط لذائف البحر في طرف المدينة.

— أورد على القصف المعادي.

— عيود المنوخدة يتذكر البحر.

— سيارات عسكرية بمدينة تملهي من القصف

— عيود المنوخدة يناجي نفسه.

— عيود المنوخدة يستحضر استكشاف لردوس في الصباح.

— عيود المنوخدة يتذكر البحر

— شاء من مكر الصويت يطلب إلى الفتيون الخلاء المدينة.

—خروج النساء والأطفال.

—حوارات متداخلة في أماكن مجهولة من المدينة.

—مشهد عملية اختلاء المسيح.

—حوار بين شخصية كامل وشخصية أخرى.

—عبود النوخدة يلجئ نفسه

—نداء يطلب إلى المدنيين لخللاء المدينة

—عبود النوخدة يستحضر مشاركته في حرب ١٩٤٨.

—عبود النوخدة يستحضر إحدى زياراته إلى الحبس.

—عبود النوخدة يستحضر هزيمة الأتراك أمام القوات الانتكورية

—عبود النوخدة يستحضر رسالة الزبدي ضد الانتكيز

—تداعيب طلب إلى المدنيين لخللاء المدينة.

—حديث بين مجموعة من الشيوخ

—الاهالي يغادرون المدينة

—كامل يهرب سيارة عسكرية

—حوار بين كامل وأمينة

—حوار بين كامل وصالح السيارة

—مقابلة طائفة معادية في وسط العرب

—كامل يستحضر صورة الشهيدة مردوس

—عبود النوخدة يبحث حذاء صوبي ميرته - القديسة في الميناء.^(٣٠)

إن البناء الحواري على مستوى المشهد السردي في رواية عبود النوح، يتطور، ويشكل أحد التلامح الأساسية في بناء الحدث في الرواية المذكورة ويحور وعظيمة مهمة، إذ يقع الأحداث مجتمعة في محاولة لجسد أكبر عدد من الوقائع، دور التفرقة بمرور الزمن وعلى الرغم من الفجوة البناء الحواري الذي اعتمدته بعض روايات الحرب التي وثقت عندها من الممثلين المتتابعين والمتداخل، فإن هذه الفجوة لا تلهي تميز استخدام هذا البناء، بل وتفرده في رواية الحرب في العراق.

— ٤ —

البناء الحواري

يصبح في هذا البحث على البناء الذي تعدد رواية الحدث الواحد فيه، تبعاً لتعدد الرؤى به البناء الحواري. لقد عرفت أن رواية جملة من التطورات المهمة في السرد والبناء ولعل أهمها ظهور اسلوب السرد الحديثة التي اقترنت بالرؤى الذاتية للشخصيات في تدعيمها للحدث ولشخصيات مما أدى إلى بروز الرواية التي تعتمد العرض المتعدد أمام القارئ، نتيجة لتعدد الرؤى التي تقدم صورة هذه الرواية

ولقد بلغت الاتجاهات الحديثة في فن السرد ذروة تطورها عندما لحا بعض الروائيين إلى تكرار أحداث روايتهم بواسطة الشخصيات الأساسية في تلك الروايات، وهتموا اهتماماً رئيساً بالرؤى ذاتها. ولم يولوا الأحداث ذاتها أهمية كبيرة بل أولوا الرؤى المتباينة التي تروي تلك الأحداث جل اهتمامهم وهذا جعل الأحداث تتكرر بإطارها العام

بكتها تتباين في بعض التفاصيل فتتعدد أهمية الحدث بحسب الرؤى التي تقدمه، وتزداد علاقة الراوي بذلك الحدث أي أن مجري الحدث الواحد مرات عديدة بتغيير الأسلوب ونوعاً يستعمل وجهات نظر مختلفة أو حتى باستبدال الراوي الأول لحدث بغيره من شخصيات الحكاية.^(٣١) ومهد لهذا البناء الروائي ونجم لوبكر ١٨٩٧-١٩٩٧. في روايته، الصخب والعنف، ١٩٢٩. وهي تتلوم على حكاية واحدة يرويها الأخوة الثلاثة بنجي وعونش وجاس، يقوم كل منهم بعملية القتل منها بواسطة رؤيته الخاصة بالحدث، أي أن الحدث كل يكرر، نتيجة لتعدد الرؤى لقد كان كل واحد من الأبطال الثلاثة يشهد في العواطف نفسها على الأغلب، فانظر إليها من زاوية،^(٣٢) وشاع هذا البناء، في تاريخ الرواية، الرصدور، الرواية الاستقصائية. للروائي لوريس داريل - وهذه الرواية عمل ضخم، يتكون من أربعة أجزاء، نشرت على التوالي، وهي: موسمين - ١٩٥٧، و جالدار - ١٩٥٨، و ماويت أوليف - ١٩٥٨، وكذا - ١٩٦٠، وقد اعتمدت البناء الحواري بحيث كل كل جزء مرآة تنعكس فيه أحداث الأجزاء الأخرى. إذ تعدد الرؤى وتتناول من رؤية سرية منفردة، وشديدة الخصوصية، إلى رؤية أخرى مختلفة تراقب وتسجل الأحداث نفسها،^(٣٣) بحيث يعكس اللون، أن الرواية الاستقصائية، ما هي إلا حيلة واحدة في مرآة متعددة وأن القصصات السوفورية البراقة للتمثلة بالشخصيات المختلفة المنفردة، هي التي تعكس هذه الحياة في خيالنا،^(٣٤)

لم يستأثر البناء الحواري في رواية الحرب، باهتمام كبير عند الروائيين العراقيين، وربما يعود هذا لسببين أساسيين، الأول كون هذا النمط من البناء قازال ظيماً على الرواية الطائفية والعربية وذلك لم يوس اسماً شائعة واضحة المعالم، كما في الإبيّة الأخرى والفناني الصعوبة انقلاص في اعتماد هذا البناء، لأنه يقوم أساساً على مبدأ التكرار المتنوع، مما يفسر ندرة من يستعان به من الروائيين في العالم، وهم، على قلتهم، يعدون، من المبدعين الكبار في تاريخ الرواية الحديثة. وهل الرغم من ذلك، فقد اعتمدته بناء بها، أربع روايات من روايات الحرب، هي: مصعب البحر، لعلي خيون، القصر الصحراوي، لعبد خصيب، و كثر من العشق قليل من الخشب، لمحمد عبد المجيد، و غروب الكارون، لاسماعيل شكري، أما رواية موسيقى الطير، لعبد الحبار داود البصري فيبدو أول وهلة، أنها تدخل ضمن هذا البناء، لكنها في الحقيقة ليست منه، لأنه لا تقوم على رواية حدث قتل جمرة عبد النبي لحنون الأخرى، أكثر من مرة، إنما تقدم تفسيرين متباينين لسبب القتل.

أول الخصائص الفنية للحدث المكرر التي تجر في رواية الحرب، تكرار الوقائع التي تكون الحدث، وهذه سمة أساسية تلازم هذا البناء، وتنبه من غيره من الأساليب الفنية للحدث

إن الحدث في رواية الصخب والبحر، يشهد على مجموع الوقائع التي ترتبط بملاراد حد الزوارق العسكرية، وهم يتصنون لقوة بحرية معادية في عرض البحر، تسفر عملية التصدي إلى إصابة زورقهم بمصاروخ معاد، وانفجاره وضبابهم وسط البحر، عدة أيام، ويستعيد، كل منهم كيفية وقوع الانفجار، ومفارقة الزورق، وجميع المصاعب الحسية والنفسية

لأنها لا تروى أبداً عدة ضياعهم. إذ يرويها أول مرة، الرائد طارق سعدون، أمر الروي، ثم يعيدها الثاني الضابط حماد سالم ويكررها مرة ثالثة، العريف أحمد صابر، قبيل استشهاده.

وفي رواية، القصر الصحراوي، يروي يوسف كاتم، كيفية وصول قوة عسكرية عراقية للمشاركة في معارك شرق البصرة، إضافة لمجموعة الفعاليات العسكرية التي يشترك فيها، ويقوم، أيضاً، حميد ناصر، بتكرار الوقائع نفسها، مع اختلاف طفيف، تفرسه طبيعة علاقته ببعض تلك الوقائع.

وفي رواية، كثير من العشق .. قليل من الغضب، تقوم ثلاثة شخصيات هي الملازم الأول كمال إبراهيم، ورئيس العرفاء كريم ناصر، والصدي الأول منصور حسن، برواية حدث واحد، هو هجوم العدو على قاطع سريتهم وصمود هذه السرية أمام ذلك الهجوم.

وفي رواية، غروب الكارون، تكرر مجموعة من الشخصيات، اصطاعتها عن كيفية بدء الحرب، وتكرر رواية حدث واحد، هو قصف المعادي لحد الموت، الذي يتخذ منه المقاتلون مكاناً حصيناً يقتلون فيه.

وقد تكرر ترميز رواية الوقائع أكثر من مرة في هذه الروايات، ثلاث شخصيات هي، ارتبطت به وكانت أيضاً من السمات الفنية البارزة في هذا البناء، وهي:

أولاً: توقف جريش الزمان.

إن تكرار الوقائع، أكثر من مرة، يوقف جريش الزمان إلا ما يحدث ضمن مستوى الرؤية الأولى، فالوقائع الثروية من قبل الثاني الضابط حماد سالم والعريف أحمد صابر، تكرر ضمن مستوى من الوقائع التي رواها الرائد طارق سعدون، ولهذا فإن رواية الوقائع نفسها تندغم في زمن الرؤية الأولى، فيتوقف جريش الزمان، ولا يحدث إلا إعادة في رواية تلك الوقائع وتلعب هذه السمة في جميع الروايات المذكورة.

ثانياً: ثبوت المكان وعدم تعدده.

إن وصف الوقائع، يفترض دون شك روايتها وهي تقع في مكان ما ولها مكان التكرار، هو إعادة رواية الوقائع نفسها، لزم الأمر، ثبوت المكان، وإعادة وصفه من قبل الروي الثانية للرؤية الأولى، ولهذا يعد وصف البحر من قبل ثلاث رؤى في حبيب البحر، وإعادة وصف اكل كثير، في رواية غروب الكارون، نتيجة تعدد الشخصيات وما يلاحظ في هذا الخصوص أن الروي المتكررة، لا تضيق صلاحيات جديدة للمكان الذي تصفه، فهي تقف عند حدود، تكرار الواقعة.

ثالثاً: ظهور المقرب السردى للحدث،

يعني بالمقرب السردى للحدث، في البناء المتكرر، وتكراره المشهد الموصوف نفسه، أي النظرة للرؤى المختلفة عن مشهد، وتكراره أكثر

من مرة، وإذا تكرر الحدث، في البناء المتكرر، يعد تكراره بحسب الرؤى التي ترويه، فقد لزم أن تتكرر تلك الرؤى على أحد المشاهد، وتعيد تكراره أيضاً وقد تضمنت الروايات المذكورة، عدداً كبيراً من المقربات السردية للحدث، كما في رواية، كثير من العشق، قليل من الغضب،

يقول الملازم الأول كمال إبراهيم

قلت لرئيس العرفاء كريم ناصر

- كموموا يقطين

- امرك سيدي^(٣١)

- ويكرر ذلك لرئيس العرفاء كريم ناصر

- قال الملازم الأول كمال إبراهيم

- كونوا يقطين

- قلت - امرك سيدي^(٣٢)

- ويكرر الأمر نفسه الجندي الأول حسن منصور

- وقال الملازم الأول كمال لرئيس عرفاء كريم

- كموموا يقطين.

- قال كريم - امرك سيدي^(٣٣)

ويظهر «المقرب السردى» للحدث، في رواية القصر الصحراوي

صاح الشخص الذي يجلس بجوار الفتحة في مؤخرة السيارة

- يا احوان اين تقع الجبهة الآن؟ - . - قال أمر الضحية قدي

يجلس أمامه مباشرة وهو متطلع بحثاً عن مناصرين

- اسأل الأستاذ يوسف كاتم مدرس الجغرافية، ليعينك موقع

الجبهة على الخريطة^(٣٤)

وتتكرر رواية الواقعة نفسها من قبل حميد ناصر

سمعت أحد الجالسين يقول

اين تقع الجبهة الآن؟ - . - قال أمر الضحية وهو يجلس

بمواجهتي

سأل الأستاذ يوسف كاتم مدرس الجغرافية - ليعينك موقع

الجبهة على الخريطة^(٣٥).

يبلغ التماثل في المقرب السردى حداً كبيراً من التطبيق، في رواية

«غروب الكارون»، بحيث يصعد تميز الرؤى، وتتماثل الصورات

والانفعالات نفسها، إلى حد أن التكرار يحصل خمس مرات، لوصف إحدى

الوقائع وهي القصف المعادي للبيت الذي تحتله المجموعة القتالية

فلواقعة يرويها، أول مرة، أمر المجموعة المقاتل احسان عيسى

خيم الصحت في الداخل ومدات اسمع حشمتي الصبور بالشهيق

والزفير ثم شقت في جوف الظلام إلى سمعي عجباً الأوراء والأدعية من

الجوف الكثر من بكاء بمسافات لا استطيع تقديرها رفعت رأسي إلى الأعلى

لحسنت بقطرات من الهواء تنكسر من الأعلى وبقطرات من الماء تدفع

الريح للهبطة تنغرس فوق وجنتي اليسرى فالنصف بالزاوية أكثر،

وبدون وعي مني اسلمت من فمي مستفسرة.

- سالم

قبل أن يؤكد لي بكلمة سلامته، جاعتي محتجة، شامسة صرخة

محتلظها الحواف بالاحتجاج، كأنها صادرة من اعشق بعيدة

— سفلار استيت

الى اين؟ صرخت غاضباً

— الى بيت ثلث

فلحنته بصوت حباب

— لن نخرج الا مع الانتفاض

ويعيد المقاتل عظم مواء، رواية الواقعة، بالصورة الائمة
«عرفت ان الفدفة قد احدثت فجوة في المطف وقيل ان اجنب
اهلن الذي سالمي وهو يتجسس جسدي عن سلامتي وتفتت من
الداحل صرخة عميلة لبقار البيت
فصرخ أمر المجموعة — الى اين؟

— الى بيت ثلث

فلجأها بصوت حباب — لن تغاروا الا مع الانتفاض»^{١١}

ويكرر المقاتل رعد مشاي، الواقعة، مرة ثالثة

«من استت ساطع آخر فاحسست ان كوة حقلية تربعت في
السقف. وان تيارات من الهواء الحار انقضت فيه سمعت صوت أمر
المجموعة يسأل هانم (كدي) عن سلامته ولم اسمع لاحابة فقد كل
اندوي حاداً هذه المرة يطرق سمعي، وصرخ صوت من خوف العفدة
انداس لعنات البند
— الى اين؟

— الى بيت ثلث اجاب صوت آخر لانتفض صوب أصم المجموعة

كالمساعة

— لن تغاروا الا مع الانتفاض»^{١٢}

ثم يكرر المقاتل هادي السعد، رواية الواقعة راتها مرد رابعة
«وهذاة ارتج البيت فهومت روحي واضلعت طهري عن احباط
اكثر، اضلعتة تلعاً وتسربت الى حسدي الجردة النعنة في آخره ثم
اصبح صمت هزته صرخة

احمد — لتغادر البيت

وحين جاء الجواب متسلاً ببرة احتجاج — الى اين؟

اضلعت من فني، لا ادري كيف — الى بيت آخر

فجأني الجواب صاعقاً — لن تغاروا الا مع الانتفاض»^{١٣}

ويكرر اثر لعة، المقاتل حنم حسون، مرة خامسة

«ابصر البيت، فرفعت يدي بلاعلى احاطر سقوط السقف على رأسي،
تجلىر ابحى وسمعت صوت ارتطم اشظايا على الارضبة وفي الانواب
والتمامك ومن دون ان اعى كيف خرجت من فني صرخت — لغادر
استت

فجأني لاهبة — الى اين؟

— الى بيت ثلث، قالها هادي فصفحه برد حار

— لن نخرج الا مع الانتفاض»^{١٤}

ويظهر المقرب الصربي، للحدث في رواية «صخب البحر»

يلقون الرائد طارق سعدون

«اعطيت أوامري بمغادرة الزورق، فذف الجميع بانفسهم الى الماء،
ارتدوا «سترة النجاة» وكذا، «وهمضوا مسرعين ظلمت اليهم قبل ذلك. أن

يساعدوا الجرحى، وعضوا يتلقون النار»^{١٥}

ويعيد رواية، واقعة مقادرة الزورق، التلعب الضابط جبار سالم
«هزعت لأحمل العريف احمد صابر الذي هو بعض أوتجانب الزورق
ضاللت لرائد طارق سعدون عما حدث، فاحسني بان لمجفلة مصاربة
اصابت الاوتار الصاروخية في الزورق، وصدرت الاوامر بالمزور الى
الماء»^{١٦}

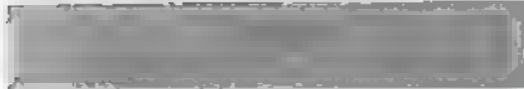
ويروي الواقعة العريف احمد صابر بالصورة الاتية
«لم اعرف انني جريح كنت اقصر بطريرجف عن كتفي عابما علق
مها شيء ثقيل لكي جبار او قلني حين استعدت عن قاعدة الرمي، وسال
مستغرق

— ما هذا؟ قلت جريح

عندها احسبت بالالم مفك مكتفي، وبصحت كتاب الدلة لاصبر
دمي يتحدر الى خاصرتي كلن أمر الزورق يكرر النداء بمغادرة الزورق
وسال لقطيوك ان الاوتار الصاروخية قد اصيبت وب الزورق قد ينفجر
في اية لحظة»^{١٧}

ويمكن متابعة هذه المقريبات الصربية بالحدث في البناء المكرر
بوصفها لجدي السمات انشدية في لروايات المذكورة.

ان تظفر الحاصلات الفنية المذكورة، ميوز البناء المكرر في رواية
الحرب عن غيره من الاسمة المذكورة من قبل، واعطاء تكرراً خاصاً
بكونها مظهراً جوداً من البناء في الرواية العراقية



١ حركية الابداع، خالدة سعيد ص ٢٤٢

٢ البنية القصصية ومثلولها الاحمداعي في حديث عيسى بن هشام

محمد رشيد تليبت ص ٣٨

٣ مواء الرواية، سحرنا قاسم ص ٣٧

Technique of Modern Fiction Tonsthen Raban, P 23

٤ بقاء الرواية، ايوين موير ص ١٢

٥ الدنوية وعلم الاشارة ترمس هوكر ص ٦٠

٦ نظرية البنائية في النقد الادبي د صلاح فضل ص ٣٧٢

٧ — Spatial Form in Narrative, ed. Toffy A. Smitian, p. 13٢

٨ البصير انشالط، جاسم الرصيف ٨٠٩

٩ اعداد المدفع ١٠٦، هشام الركبي ص ٧

- ١١ فيلم الكبرياء. محمد احمد العلي ص٩
- ١٢ الاستهلال ديمقراطية البدليات في النص الروائي. ياسين النصير
الإعلام ج ٢٩٨٦/١١ ص٣٩
13. understanding Fiction, Cleanth Brooks and Robert Penn Warren
p. 692
- ١٤ اعداد المدفع ص٣٥٥-٣٥٦
- ١٥ فن الشعر، ارسطو ص٢٣
- ١٦ تغير الوعي في الرواية الحديثة. روبرت همفري ص٢٠
17. The story of the Novel, George Watson, p.180
- ١٨ بناء الرواية عبد الفتاح عظمى ص٢٩١
- ١٩ الاستتية والنقد الادبي بين النظرية والممارسة. مديس ابو ناصر
ص٨٥
- ٢٠ قصايا الرواية الحديثة. جان ريكرتو ص١٦٨
- ٢١.٢٢.٢٣.٢٤.٢٥ مكندات عدائه العائش. عبد الحلق الركلي
ص١٨.١١٨.٢٢.٢٣.٢٤.٢٥
- ٢٦ وشم الدم على حجاره الجدل محسن الخلفجي ص٧-٦
- ٢٧ هكذا الرجال معي ربيبة ص١٠-٩
- ٢٨ دليل الدراسات الاسلوبية. د. جوريث ميشال شريم ص١٨
٢٩. معجم المصطلحات الانبية المعاصرة. د. سعيد علوش ومعجم
المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل المهنسي،
ومعجم المصطلحات اللغوية والادبية. عليه عزت مادة الارشاج
الطبي.
- ٣٠ وشم الدم على حجارة الحبل ص٤٣-٤٤
31 Des Passages, ed. Andrew Nock, P.37
- ٣٢ النقد البنوي الحديث. د. فؤاد ابو منصور ص١٨٤ وقضايا
ادبية تقولاً سعدة ص٧٢
- ٣٣ نظرية السائبة في النقد الازلي ص٣٢٨
- ٣٤ البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي ص٥٦
- ٣٥.٣٦ فلسفة الحب والغش. د. كامل عد ص٧٣
- ٣٧ ثنائية والدلالة. عبد الفاح ابراهيم ص٢٥
- ٣٨ مماتية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة رشيد الفزوي،
مجلة الحياة الثقافية ١٠٤/١٠٩ ص٣٨
- ٣٩ الاستتية و النقد الادبي ص١٠٢
- ٤٠ النعمة الدلالة ص١١٨
- ٤١ جملة الرواية. برسي لوبوك ص٢٣٩
- ٤٢ النقد. اسس النقد الادبي الحديث. مارك شورور واخرون ٢ ص٢٥٦
- ٤٣ مدام بوفاري فلوير. الفصل الثامن
- ٤٤ فلوير. فكتور برومير ص٥٦-٥٧
- ٤٥ غوليس جويس الفصل العاشر.
46. Tamas Toyee, Matthew Hodgert, P.98
47. Tamas Toyee: The City Demand the Artist, Pasha, P. 213
- ٤٨.٤٩.٥٠.٥١.٥٢.٥٣.٥٤ بوابة البحر. رياض الامدي ص٢٠٨
٢٢٨.٢٢٩.٢٣٠.٢٣١.٢٣٢
- ٥٥ مدخل الى نظرية القصة. سمير المزيوقي وجميل شلكر ص٨٧
- ٥٦ الجرية والموت. جيرا ابراهيم جيرا ص٩٢
57. The English Novel: Development in Criticism since Henry James.
ed. Stephen Hazell, P. 128
- ٥٨.٥٩.٦٠ كثير من العشق. قليل من الغضب محمد عبد المجيد
ص١٠.١١.١٢
- ٦١.٦٢ القمر المصحراوي. خالد خصمك ص٩-١٠.١١.١٢.١٣
- ٦٣.٦٤.٦٥.٦٦.٦٧ غريب الكارون. اسمعيل شلكر ص٥٧-٦٨
- ٦٩.٧٠.٧١.٧٢.٧٣.٧٤.٧٥.٧٦.٧٧.٧٨.٧٩.٨٠.٨١.٨٢.٨٣.٨٤.٨٥.٨٦.٨٧.٨٨.٨٩.٩٠.٩١.٩٢.٩٣.٩٤.٩٥.٩٦.٩٧.٩٨.٩٩.١٠٠.١٠١.١٠٢.١٠٣.١٠٤.١٠٥.١٠٦.١٠٧.١٠٨.١٠٩.١١٠.١١١.١١٢.١١٣.١١٤.١١٥.١١٦.١١٧.١١٨.١١٩.١٢٠.١٢١.١٢٢.١٢٣.١٢٤.١٢٥.١٢٦.١٢٧.١٢٨.١٢٩.١٣٠.١٣١.١٣٢.١٣٣.١٣٤.١٣٥.١٣٦.١٣٧.١٣٨.١٣٩.١٤٠.١٤١.١٤٢.١٤٣.١٤٤.١٤٥.١٤٦.١٤٧.١٤٨.١٤٩.١٥٠.١٥١.١٥٢.١٥٣.١٥٤.١٥٥.١٥٦.١٥٧.١٥٨.١٥٩.١٦٠.١٦١.١٦٢.١٦٣.١٦٤.١٦٥.١٦٦.١٦٧.١٦٨.١٦٩.١٧٠.١٧١.١٧٢.١٧٣.١٧٤.١٧٥.١٧٦.١٧٧.١٧٨.١٧٩.١٨٠.١٨١.١٨٢.١٨٣.١٨٤.١٨٥.١٨٦.١٨٧.١٨٨.١٨٩.١٩٠.١٩١.١٩٢.١٩٣.١٩٤.١٩٥.١٩٦.١٩٧.١٩٨.١٩٩.٢٠٠.٢٠١.٢٠٢.٢٠٣.٢٠٤.٢٠٥.٢٠٦.٢٠٧.٢٠٨.٢٠٩.٢١٠.٢١١.٢١٢.٢١٣.٢١٤.٢١٥.٢١٦.٢١٧.٢١٨.٢١٩.٢٢٠.٢٢١.٢٢٢.٢٢٣.٢٢٤.٢٢٥.٢٢٦.٢٢٧.٢٢٨.٢٢٩.٢٣٠.٢٣١.٢٣٢.٢٣٣.٢٣٤.٢٣٥.٢٣٦.٢٣٧.٢٣٨.٢٣٩.٢٤٠.٢٤١.٢٤٢.٢٤٣.٢٤٤.٢٤٥.٢٤٦.٢٤٧.٢٤٨.٢٤٩.٢٥٠.٢٥١.٢٥٢.٢٥٣.٢٥٤.٢٥٥.٢٥٦.٢٥٧.٢٥٨.٢٥٩.٢٦٠.٢٦١.٢٦٢.٢٦٣.٢٦٤.٢٦٥.٢٦٦.٢٦٧.٢٦٨.٢٦٩.٢٧٠.٢٧١.٢٧٢.٢٧٣.٢٧٤.٢٧٥.٢٧٦.٢٧٧.٢٧٨.٢٧٩.٢٨٠.٢٨١.٢٨٢.٢٨٣.٢٨٤.٢٨٥.٢٨٦.٢٨٧.٢٨٨.٢٨٩.٢٩٠.٢٩١.٢٩٢.٢٩٣.٢٩٤.٢٩٥.٢٩٦.٢٩٧.٢٩٨.٢٩٩.٣٠٠.٣٠١.٣٠٢.٣٠٣.٣٠٤.٣٠٥.٣٠٦.٣٠٧.٣٠٨.٣٠٩.٣١٠.٣١١.٣١٢.٣١٣.٣١٤.٣١٥.٣١٦.٣١٧.٣١٨.٣١٩.٣٢٠.٣٢١.٣٢٢.٣٢٣.٣٢٤.٣٢٥.٣٢٦.٣٢٧.٣٢٨.٣٢٩.٣٣٠.٣٣١.٣٣٢.٣٣٣.٣٣٤.٣٣٥.٣٣٦.٣٣٧.٣٣٨.٣٣٩.٣٤٠.٣٤١.٣٤٢.٣٤٣.٣٤٤.٣٤٥.٣٤٦.٣٤٧.٣٤٨.٣٤٩.٣٥٠.٣٥١.٣٥٢.٣٥٣.٣٥٤.٣٥٥.٣٥٦.٣٥٧.٣٥٨.٣٥٩.٣٦٠.٣٦١.٣٦٢.٣٦٣.٣٦٤.٣٦٥.٣٦٦.٣٦٧.٣٦٨.٣٦٩.٣٧٠.٣٧١.٣٧٢.٣٧٣.٣٧٤.٣٧٥.٣٧٦.٣٧٧.٣٧٨.٣٧٩.٣٨٠.٣٨١.٣٨٢.٣٨٣.٣٨٤.٣٨٥.٣٨٦.٣٨٧.٣٨٨.٣٨٩.٣٩٠.٣٩١.٣٩٢.٣٩٣.٣٩٤.٣٩٥.٣٩٦.٣٩٧.٣٩٨.٣٩٩.٤٠٠.٤٠١.٤٠٢.٤٠٣.٤٠٤.٤٠٥.٤٠٦.٤٠٧.٤٠٨.٤٠٩.٤١٠.٤١١.٤١٢.٤١٣.٤١٤.٤١٥.٤١٦.٤١٧.٤١٨.٤١٩.٤٢٠.٤٢١.٤٢٢.٤٢٣.٤٢٤.٤٢٥.٤٢٦.٤٢٧.٤٢٨.٤٢٩.٤٣٠.٤٣١.٤٣٢.٤٣٣.٤٣٤.٤٣٥.٤٣٦.٤٣٧.٤٣٨.٤٣٩.٤٤٠.٤٤١.٤٤٢.٤٤٣.٤٤٤.٤٤٥.٤٤٦.٤٤٧.٤٤٨.٤٤٩.٤٥٠.٤٥١.٤٥٢.٤٥٣.٤٥٤.٤٥٥.٤٥٦.٤٥٧.٤٥٨.٤٥٩.٤٦٠.٤٦١.٤٦٢.٤٦٣.٤٦٤.٤٦٥.٤٦٦.٤٦٧.٤٦٨.٤٦٩.٤٧٠.٤٧١.٤٧٢.٤٧٣.٤٧٤.٤٧٥.٤٧٦.٤٧٧.٤٧٨.٤٧٩.٤٨٠.٤٨١.٤٨٢.٤٨٣.٤٨٤.٤٨٥.٤٨٦.٤٨٧.٤٨٨.٤٨٩.٤٩٠.٤٩١.٤٩٢.٤٩٣.٤٩٤.٤٩٥.٤٩٦.٤٩٧.٤٩٨.٤٩٩.٥٠٠.٥٠١.٥٠٢.٥٠٣.٥٠٤.٥٠٥.٥٠٦.٥٠٧.٥٠٨.٥٠٩.٥١٠.٥١١.٥١٢.٥١٣.٥١٤.٥١٥.٥١٦.٥١٧.٥١٨.٥١٩.٥٢٠.٥٢١.٥٢٢.٥٢٣.٥٢٤.٥٢٥.٥٢٦.٥٢٧.٥٢٨.٥٢٩.٥٣٠.٥٣١.٥٣٢.٥٣٣.٥٣٤.٥٣٥.٥٣٦.٥٣٧.٥٣٨.٥٣٩.٥٤٠.٥٤١.٥٤٢.٥٤٣.٥٤٤.٥٤٥.٥٤٦.٥٤٧.٥٤٨.٥٤٩.٥٥٠.٥٥١.٥٥٢.٥٥٣.٥٥٤.٥٥٥.٥٥٦.٥٥٧.٥٥٨.٥٥٩.٥٦٠.٥٦١.٥٦٢.٥٦٣.٥٦٤.٥٦٥.٥٦٦.٥٦٧.٥٦٨.٥٦٩.٥٧٠.٥٧١.٥٧٢.٥٧٣.٥٧٤.٥٧٥.٥٧٦.٥٧٧.٥٧٨.٥٧٩.٥٨٠.٥٨١.٥٨٢.٥٨٣.٥٨٤.٥٨٥.٥٨٦.٥٨٧.٥٨٨.٥٨٩.٥٩٠.٥٩١.٥٩٢.٥٩٣.٥٩٤.٥٩٥.٥٩٦.٥٩٧.٥٩٨.٥٩٩.٦٠٠.٦٠١.٦٠٢.٦٠٣.٦٠٤.٦٠٥.٦٠٦.٦٠٧.٦٠٨.٦٠٩.٦١٠.٦١١.٦١٢.٦١٣.٦١٤.٦١٥.٦١٦.٦١٧.٦١٨.٦١٩.٦٢٠.٦٢١.٦٢٢.٦٢٣.٦٢٤.٦٢٥.٦٢٦.٦٢٧.٦٢٨.٦٢٩.٦٣٠.٦٣١.٦٣٢.٦٣٣.٦٣٤.٦٣٥.٦٣٦.٦٣٧.٦٣٨.٦٣٩.٦٤٠.٦٤١.٦٤٢.٦٤٣.٦٤٤.٦٤٥.٦٤٦.٦٤٧.٦٤٨.٦٤٩.٦٥٠.٦٥١.٦٥٢.٦٥٣.٦٥٤.٦٥٥.٦٥٦.٦٥٧.٦٥٨.٦٥٩.٦٦٠.٦٦١.٦٦٢.٦٦٣.٦٦٤.٦٦٥.٦٦٦.٦٦٧.٦٦٨.٦٦٩.٦٧٠.٦٧١.٦٧٢.٦٧٣.٦٧٤.٦٧٥.٦٧٦.٦٧٧.٦٧٨.٦٧٩.٦٨٠.٦٨١.٦٨٢.٦٨٣.٦٨٤.٦٨٥.٦٨٦.٦٨٧.٦٨٨.٦٨٩.٦٩٠.٦٩١.٦٩٢.٦٩٣.٦٩٤.٦٩٥.٦٩٦.٦٩٧.٦٩٨.٦٩٩.٧٠٠.٧٠١.٧٠٢.٧٠٣.٧٠٤.٧٠٥.٧٠٦.٧٠٧.٧٠٨.٧٠٩.٧١٠.٧١١.٧١٢.٧١٣.٧١٤.٧١٥.٧١٦.٧١٧.٧١٨.٧١٩.٧٢٠.٧٢١.٧٢٢.٧٢٣.٧٢٤.٧٢٥.٧٢٦.٧٢٧.٧٢٨.٧٢٩.٧٣٠.٧٣١.٧٣٢.٧٣٣.٧٣٤.٧٣٥.٧٣٦.٧٣٧.٧٣٨.٧٣٩.٧٤٠.٧٤١.٧٤٢.٧٤٣.٧٤٤.٧٤٥.٧٤٦.٧٤٧.٧٤٨.٧٤٩.٧٥٠.٧٥١.٧٥٢.٧٥٣.٧٥٤.٧٥٥.٧٥٦.٧٥٧.٧٥٨.٧٥٩.٧٦٠.٧٦١.٧٦٢.٧٦٣.٧٦٤.٧٦٥.٧٦٦.٧٦٧.٧٦٨.٧٦٩.٧٧٠.٧٧١.٧٧٢.٧٧٣.٧٧٤.٧٧٥.٧٧٦.٧٧٧.٧٧٨.٧٧٩.٧٨٠.٧٨١.٧٨٢.٧٨٣.٧٨٤.٧٨٥.٧٨٦.٧٨٧.٧٨٨.٧٨٩.٧٩٠.٧٩١.٧٩٢.٧٩٣.٧٩٤.٧٩٥.٧٩٦.٧٩٧.٧٩٨.٧٩٩.٨٠٠.٨٠١.٨٠٢.٨٠٣.٨٠٤.٨٠٥.٨٠٦.٨٠٧.٨٠٨.٨٠٩.٨١٠.٨١١.٨١٢.٨١٣.٨١٤.٨١٥.٨١٦.٨١٧.٨١٨.٨١٩.٨٢٠.٨٢١.٨٢٢.٨٢٣.٨٢٤.٨٢٥.٨٢٦.٨٢٧.٨٢٨.٨٢٩.٨٣٠.٨٣١.٨٣٢.٨٣٣.٨٣٤.٨٣٥.٨٣٦.٨٣٧.٨٣٨.٨٣٩.٨٤٠.٨٤١.٨٤٢.٨٤٣.٨٤٤.٨٤٥.٨٤٦.٨٤٧.٨٤٨.٨٤٩.٨٥٠.٨٥١.٨٥٢.٨٥٣.٨٥٤.٨٥٥.٨٥٦.٨٥٧.٨٥٨.٨٥٩.٨٦٠.٨٦١.٨٦٢.٨٦٣.٨٦٤.٨٦٥.٨٦٦.٨٦٧.٨٦٨.٨٦٩.٨٧٠.٨٧١.٨٧٢.٨٧٣.٨٧٤.٨٧٥.٨٧٦.٨٧٧.٨٧٨.٨٧٩.٨٨٠.٨٨١.٨٨٢.٨٨٣.٨٨٤.٨٨٥.٨٨٦.٨٨٧.٨٨٨.٨٨٩.٨٩٠.٨٩١.٨٩٢.٨٩٣.٨٩٤.٨٩٥.٨٩٦.٨٩٧.٨٩٨.٨٩٩.٩٠٠.٩٠١.٩٠٢.٩٠٣.٩٠٤.٩٠٥.٩٠٦.٩٠٧.٩٠٨.٩٠٩.٩١٠.٩١١.٩١٢.٩١٣.٩١٤.٩١٥.٩١٦.٩١٧.٩١٨.٩١٩.٩٢٠.٩٢١.٩٢٢.٩٢٣.٩٢٤.٩٢٥.٩٢٦.٩٢٧.٩٢٨.٩٢٩.٩٣٠.٩٣١.٩٣٢.٩٣٣.٩٣٤.٩٣٥.٩٣٦.٩٣٧.٩٣٨.٩٣٩.٩٤٠.٩٤١.٩٤٢.٩٤٣.٩٤٤.٩٤٥.٩٤٦.٩٤٧.٩٤٨.٩٤٩.٩٥٠.٩٥١.٩٥٢.٩٥٣.٩٥٤.٩٥٥.٩٥٦.٩٥٧.٩٥٨.٩٥٩.٩٦٠.٩٦١.٩٦٢.٩٦٣.٩٦٤.٩٦٥.٩٦٦.٩٦٧.٩٦٨.٩٦٩.٩٧٠.٩٧١.٩٧٢.٩٧٣.٩٧٤.٩٧٥.٩٧٦.٩٧٧.٩٧٨.٩٧٩.٩٨٠.٩٨١.٩٨٢.٩٨٣.٩٨٤.٩٨٥.٩٨٦.٩٨٧.٩٨٨.٩٨٩.٩٩٠.٩٩١.٩٩٢.٩٩٣.٩٩٤.٩٩٥.٩٩٦.٩٩٧.٩٩٨.٩٩٩.١٠٠٠.١٠٠١.١٠٠٢.١٠٠٣.١٠٠٤.١٠٠٥.١٠٠٦.١٠٠٧.١٠٠٨.١٠٠٩.١٠١٠.١٠١١.١٠١٢.١٠١٣.١٠١٤.١٠١٥.١٠١٦.١٠١٧.١٠١٨.١٠١٩.١٠٢٠.١٠٢١.١٠٢٢.١٠٢٣.١٠٢٤.١٠٢٥.١٠٢٦.١٠٢٧.١٠٢٨.١٠٢٩.١٠٣٠.١٠٣١.١٠٣٢.١٠٣٣.١٠٣٤.١٠٣٥.١٠٣٦.١٠٣٧.١٠٣٨.١٠٣٩.١٠٤٠.١٠٤١.١٠٤٢.١٠٤٣.١٠٤٤.١٠٤٥.١٠٤٦.١٠٤٧.١٠٤٨.١٠٤٩.١٠٥٠.١٠٥١.١٠٥٢.١٠٥٣.١٠٥٤.١٠٥٥.١٠٥٦.١٠٥٧.١٠٥٨.١٠٥٩.١٠٦٠.١٠٦١.١٠٦٢.١٠٦٣.١٠٦٤.١٠٦٥.١٠٦٦.١٠٦٧.١٠٦٨.١٠٦٩.١٠٧٠.١٠٧١.١٠٧٢.١٠٧٣.١٠٧٤.١٠٧٥.١٠٧٦.١٠٧٧.١٠٧٨.١٠٧٩.١٠٨٠.١٠٨١.١٠٨٢.١٠٨٣.١٠٨٤.١٠٨٥.١٠٨٦.١٠٨٧.١٠٨٨.١٠٨٩.١٠٩٠.١٠٩١.١٠٩٢.١٠٩٣.١٠٩٤.١٠٩٥.١٠٩٦.١٠٩٧.١٠٩٨.١٠٩٩.١١٠٠.١١٠١.١١٠٢.١١٠٣.١١٠٤.١١٠٥.١١٠٦.١١٠٧.١١٠٨.١١٠٩.١١١٠.١١١١.١١١٢.١١١٣.١١١٤.١١١٥.١١١٦.١١١٧.١١١٨.١١١٩.١١٢٠.١١٢١.١١٢٢.١١٢٣.١١٢٤.١١٢٥.١١٢٦.١١٢٧.١١٢٨.١١٢٩.١١٣٠.١١٣١.١١٣٢.١١٣٣.١١٣٤.١١٣٥.١١٣٦.١١٣٧.١١٣٨.١١٣٩.١١٤٠.١١٤١.١١٤٢.١١٤٣.١١٤٤.١١٤٥.١١٤٦.١١٤٧.١١٤٨.١١٤٩.١١٥٠.١١٥١.١١٥٢.١١٥٣.١١٥٤.١١٥٥.١١٥٦.١١٥٧.١١٥٨.١١٥٩.١١٦٠.١١٦١.١١٦٢.١١٦٣.١١٦٤.١١٦٥.١١٦٦.١١٦٧.١١٦٨.١١٦٩.١١٧٠.١١٧١.١١٧٢.١١٧٣.١١٧٤.١١٧٥.١١٧٦.١١٧٧.١١٧٨.١١٧٩.١١٨٠.١١٨١.١١٨٢.١١٨٣.١١٨٤.١١٨٥.١١٨٦.١١٨٧.١١٨٨.١١٨٩.١١٩٠.١١٩١.١١٩٢.١١٩٣.١١٩٤.١١٩٥.١١٩٦.١١٩٧.١١٩٨.١١٩٩.١٢٠٠.١٢٠١.١٢٠٢.١٢٠٣.١٢٠٤.١٢٠٥.١٢٠٦.١٢٠٧.١٢٠٨.١٢٠٩.١٢١٠.١٢١١.١٢١٢.١٢١٣.١٢١٤.١٢١٥.١٢١٦.١٢١٧.١٢١٨.١٢١٩.١٢٢٠.١٢٢١.١٢٢٢.١٢٢٣.١٢٢٤.١٢٢٥.١٢٢٦.١٢٢٧.١٢٢٨.١٢٢٩.١٢٣٠.١٢٣١.١٢٣٢.١٢٣٣.١٢٣٤.١٢٣٥.١٢٣٦.١٢٣٧.١٢٣٨.١٢٣٩.١٢٤٠.١٢٤١.١٢٤٢.١٢٤٣.١٢٤٤.١٢٤٥.١٢٤٦.١٢٤٧.١٢٤٨.١٢٤٩.١٢٥٠.١٢٥١.١٢٥٢.١٢٥٣.١٢٥٤.١٢٥٥.١٢٥٦.١٢٥٧.١٢٥٨.١٢٥٩.١٢٦٠.١٢٦١.١٢٦٢.١٢٦٣.١٢٦٤.١٢٦٥.١٢٦٦.١٢٦٧.١٢٦٨.١٢٦٩.١٢٧٠.١٢٧١.١٢٧٢.١٢٧٣.١٢٧٤.١٢٧٥.١٢٧٦.١٢٧٧.١٢٧٨.١٢٧٩.١٢٨٠.١٢٨١.١٢٨٢.١٢٨٣.١٢٨٤.١٢٨٥.١٢٨٦.١٢٨٧.١٢٨٨.١٢٨٩.١٢٩٠.١٢٩١.١٢٩٢.١٢٩٣.١٢٩٤.١٢٩٥.١٢٩٦.١٢٩٧.١٢٩٨.١٢٩٩.١٣٠٠.١٣٠١.١٣٠٢.١٣٠٣.١٣٠٤.١٣٠٥.١٣٠٦.١٣٠٧.١٣٠٨.١٣٠٩.١٣١٠.١٣١١.١٣١٢.١٣١٣.١٣١٤.١٣١٥.١٣١٦.١٣١٧.١٣١٨.١٣١٩.١٣٢٠.١٣٢١.١٣٢٢.١٣٢٣.١٣٢٤.١٣٢٥.١٣٢٦.١٣٢٧.١٣٢٨.١٣٢٩.١٣٣٠.١٣٣١.١٣٣٢.١٣٣٣.١٣٣٤.١٣٣٥.١٣٣٦.١٣٣٧.١٣٣٨.١٣٣٩.١٣٤٠.١٣٤١.١٣٤٢.١٣٤٣.١٣٤٤.١٣٤٥.١٣٤٦.١٣٤٧.١٣٤٨.١٣٤٩.١٣٥٠.١٣٥١.١٣٥٢.١٣٥٣.١٣٥٤.١٣٥٥.١٣٥٦.١٣٥٧.١٣٥٨.١٣٥٩.١٣٦٠.١٣٦١.١٣٦٢.١٣٦٣.١٣٦٤.١٣٦٥.١٣٦٦.١٣٦٧.١٣٦٨.١٣٦٩.١٣٧٠.١٣٧١.١٣٧٢.١٣٧٣.١٣٧٤.١٣٧٥.١٣٧٦.١٣٧٧.١٣٧٨.١٣٧٩.١٣٨٠.١٣٨١.١٣٨٢.١٣٨٣.١٣٨٤.١٣٨٥.١٣٨٦.١٣٨٧.١٣٨٨.١٣٨٩.١٣٩٠.١٣٩١.١٣٩٢.١٣٩٣.١٣٩٤.١٣٩٥.١٣٩٦.١٣٩٧.١٣٩٨.١٣٩٩.١٤٠٠.١٤٠١.١٤٠٢.١٤٠٣.١٤٠٤.١٤٠٥.١٤٠٦.١٤٠٧.١٤٠٨.١٤٠٩.١٤١٠.١٤١١.١٤١٢.١٤١٣.١٤١٤.١٤١٥.١٤١٦.١٤١٧.١٤١٨.١٤١٩.١٤٢٠.١٤٢١.١٤٢٢.١٤٢٣.١٤٢٤.١٤٢٥.١٤٢٦.١٤٢٧.١٤٢٨.١٤٢٩.١٤٣٠.١٤٣١.١٤٣٢.١٤٣٣.١٤٣٤.١٤٣٥.١٤٣٦.١٤٣٧.١٤٣٨.١٤٣٩.١٤٤٠.١٤٤١.١٤٤٢.١٤٤٣.١٤٤٤.١٤٤٥.١٤٤٦.١٤٤٧.١٤٤٨.١٤٤٩.١٤٥٠.١٤٥١.١٤٥٢.١٤٥٣.١٤٥٤.١٤٥٥.١٤٥٦.١٤٥٧.١٤٥٨.١٤٥٩.١٤٦٠.١٤٦١.١٤٦٢.١٤٦٣.١٤٦٤.١٤٦٥.١٤٦٦.١٤٦٧.١٤٦٨.١٤٦٩.١٤٧٠.١٤٧١.١٤٧٢.١٤٧٣.١٤٧٤.١٤٧٥.١٤٧٦.١٤٧٧.١٤٧٨.١٤٧٩.١٤٨٠.١٤٨١.١٤٨٢.١٤٨٣.١٤٨٤.١٤٨٥.١٤٨٦.١٤٨٧.١٤٨٨.١٤٨٩.١٤٩٠.١٤٩١.١٤٩٢.١٤٩٣.١٤٩٤.١٤٩٥.١٤٩٦.١٤٩٧.١٤٩٨.١٤٩٩.١٥٠٠.١٥٠١.١٥٠٢.١٥٠٣.١٥٠٤.١٥٠٥.١٥

أبنية المتون في الرواية العربية

عبد الله إبراهيم

(1)

لا يختلف السرديون كثيراً فيما بينهم، حول الصعوبة القائمة بصدد وصف «المادة الحكائية» للترسعة من مستوى الأقوال، والمتشكلة على وفق أنساق ونظم، طبقاً لكيفية محددة وبخاصة في الرواية، بوصفها نوعاً «قصصياً» لم تستقر بعد نظمه الداخلية، كما هو شأن : الحكاية الخرافية، والملحمة، والسيرة، والمقامة، وعلى الرغم من ذلك، فقد حاول بعض السرديين الاقتراب إلى هذه «المادة الحكائية» لضبط النظم القولية، أو لضبط الانفعال المترسعة عنها. واستقام لبعضهم «منطق لسرد» يستجيب لمختلف التحولات الخاصة في المنجز السردى الحديث، وهذا جزء من جهود النهجيات الوصفية التي تهدف إلى استنباط قواعد للخطابات السردية، علّها تفلح، بتأسيس نظم تصبى مسارات المتون الروائية.

لقد اتخذت دراسات السرديين المتجاهين رئيسيين، أولهما هي بمستوى الخطاب، مما استدعى الاستعانة بالكتشوفات اللسانية، كون السرد : حيلة كبيرة⁽¹⁾، مما جعل هذا المستوى حقلًا لنجريب ما توصل إليه علم اللغة العام، وعلى وجه الخصوص، النموذج اللغوي بوصفه معياراً «قياسياً»، وترتب على ذلك، أن استقام ما يشبه «النحو» للسرد المختلفة. وثانيها هي بدلالات الخطاب، وهو الاتجاه يحرق مستوى الخطاب، من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات في المتون .

إنّ هذين الاتجاهين، وما استجد على هامشهما، جعلاً من الخطاب حقلًا لاستنباط النظم والقواعد، في محاولة بوضع تصور شامل بضبط آلية عمل مكونات الخطاب السردى. ويلزم القول هنا، أنّ السردية Naratology استقامت بوصفها علماً «سردياً» على الجهود التي تمخضت عنها توصلت إليه بحوث هذين الاتجاهين، سواء في مجالات اللسانيات أو البحث الدلالي.

إن اسردية قرع من أصل كبير هو «الشعرية» Poe الذي العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشغيلات ابداعية للأدب، بأجناسه وأنواعه. وهي بذلك، وبمقدار استطاعتها خصائص الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، أنها تساهم مع مثيلاتها المعنية بنظم الشعر والمسرح والفلم واللوحات التشكيلية وغير ذلك، إلى تأسيس علوم صغرى لكل جنس، من أجل بلورة مسرح علم للأدب، ولما كانت السردية، تعنى بمكونات الخطاب السردى، ووصولاً إلى كشف نظمه الداخلية، ثرت أن اتجهت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب، سواء كان ذلك في مستوى الأقوال أو الأفعال. وإذا كان ثمة مسوغ يدعو إلى تحصيب هذا الحقل، من بين كثير من الموهجات، كالحاجة إلى بيان طرائق تشكل الخطابات السردية، وآلية عملها وأثرها في إضفاء سمات أدبية عالية عليها، فإن ثمة مسوغاً منهجياً، ينتمى إلى دائرة الدرس النقدي الحديث، ألا وهو أن السردية ستقوض «الانطاعات النقدية» و «المقارنات غير المنظمة» التي لا تمهد إلا لمضاعفة الاتكال على الخطاب، ليس من أجل استكناه خصائصه، إنما من أجل استخدامه كـ «مروحة» نفسية، لإثارة الشجن في النفس والذاكرة، عما يفضي إلى الحديث عن «فيض النفس» لا فيض الخطاب. إن السردية، بأهدافها هذه، تضع المعرفة معياراً، وعلى أرضية المعرفة تتأسس الجهود الأخرى، وبخاصة الدلالية والتأويلية.

إن هذا البحث يصدر عن رؤية ترى أن المعارف تتحاور ولا تحترب، وعليه، فإنه مدين لبعض ما توصلت إليه البحوث المعنية بالسرد، لكنه، يبدأ من تصور مغاير، فهو، لا يعتمد على ثنائية الخطاب والحكاية أو مستوى الأقوال والأفعال، شأن التيارين الرئيسيين في لسرديات التي وقفنا، بإيجاز على

انجاساتها. إنها، يرى أن «المادة الحكائية» ما هي إلا «متن مصاغ» صوغاً سردياً، وهذا «المتن» إنما هو خلاصة تمامي العناصر الفنية الأساسية وهي الحدث والشخصية والخلفية الزمانية - المكانية. بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصباغتها. وعنه، فالمتن، لا يمكن أن يكون، بالنسبة لهذا البحث، هو الحدث لوحده، أو الوظائف التي تنهض بها الشخصيات، أو الإطار الذي ينظمها، إنه «كتلة» متجانسة مصاعة صوغاً فنياً، وتتكون خصوصيته من تداخل عناصره على نحو خاص يميزه عن غيره، وبذا فإن الصوغ ذاته لا يتجزأ عن المتن، بل يعطيه صورته ووجوده. فهما كالميوبي والصورة، لا ينطويان عن خاصية وجودية قائمة للوصف، إلا كونهي كلا متحداً على نحو جوهري، ولا يتفومان إلا بوصفهما نسيجاً وكياناً واحداً

إنه النظر إلى «المتن المصاغ» بوصفه جوهراً كلياً، يتكون من المادة الانشائية المصاغة سردياً، إنما يقرب، فيما نرى، الصورة الحقيقية لـ «الخطاب» فهو يقضي، الرؤية التجريبية للخطاب، ويصح البحث فيه، مساراً يقترب إلى الخطاب، بوصفه فعالية لغوية دينامية ودالة، كما يقترح، في الوقت نفسه، تعميق النظر في كليته من جهة، والبحث في «الموحيات والطنون» لنتيجة عنه، من جهة ثانية. وذلك، كي لا يرتد لبحث الدلالي أو التأويلي إلى مستوى دون آخر، إن موضوعه سيكون محددًا، ألا وهو «المتن المصاغ»، وبما يسمح من إمكانية للبحث والتحليل والتأويل.

في ضوء هذا التصور، الذي لا يتقاطع مع التصورات الأخرى، لكنه يقدم نفسه إلى أجوارها، يطمح هذا البحث أن يقترب إلى موضوعه، اقترباً «أولياً قابلاً» للتوسع في المستقبل، إلا وهو ضغط نظم صوغ المتن في الرواية العربية الحديثة، إسهاماً في

كشف الاستقراء الأولي لنظم صوغ المتن في الرواية العربية، والذي ترتب عليه التصنيف، إن ثمة أربعة نظم أساسية، تستأثر بالصياغات البارزة في الخطابات السردية التي انتخبت بوصفها عينة للبحث وهي :

2- 1 : التتابع

كشف الاستقراء الذي أجري على عدد كبير من الروايات العربية، إن كثيرا منها ينتظم على وفق تتابع متوحد في الزمان، كما في روايات نجيب محفوظ المهمة مثل «الثلاثية» و«أولاد حارتنا» و«مدحمة الخرافش» وفي روايات حنة مينا مثل «بقايا صور» و«الشمس من يوم غائم» ورواية «الرجع البعيد» لمحمود جنداري، و«ما يتركه الأصغار للأجداد» لغازي العادي ويمكن القول، بصورة عامة، وإن لا يخلو الأمر من الاستثناء، إن الرواية العربية إلى بداية الستينات، كانت لا تعرف غير نظام التتابع أصلا لصوغ متونها، وليس ذلك، هو شأن الرواية العربية وحدها، بل إن هذا النظام كان وما زال، مهيمنًا في الفن القصصي، وربما يعود ذلك، فيما يعود، إلى تأثير فن الخبر التاريخي في الفن القصصي. فمن أخص خواص الخبر تأكيدُه على نقل الواقعة الاخبارية، نقلا متتابعًا، دون إجراء أية «إنحرافات» تخنخل بنية متنها. وربما تعد السير العربية الكبرى مثالا متقدما لنظام التتابع في الأدب العربي القديم، وبسبب من رسوخ هذا النظام في فن القص، يرى بعض الدارسين، إن التتابع، هو السمة الجوهرية للأدب (2)

إن ما يميز نظام الصوغ هذا، إن المتن فيه، يترتب في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكوسات المادة السردية جزءا بعد آخر، دونها ارتداد أو التواء في الزمان. ولهذا عذ هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التنبه (3) . وما

تأسيس «سردية عربية» للخطابات السردية القديمة والحديثة، وإن هذا إنما هو مقرب أولي يهدف للعناية الكبرى المرجوة. وإذا ينهض هذا البحث على الاستقراء النظري لطرائق صوغ المتن، كما تشكلت في كثير من الروايات، فإنه يضع أمامه حقيقة أساسية، وهي إن الرواية العربية الحديثة، تخوض الآن في حقول تجريبية متنوعة، وقد يقلح بعضها بتقويض نظام دون آخر، أو تجميع نظام جديد من خلاصة نظم أخرى. فالتشكلات الخطابية السردية لا تسلك طرائق محددة، إنما البحث هو الذي يستنبط نظم تلك التشكلات، طبقا لازدياد خصائص نظام ما، أو ضموره. ولا نعدم أن نرى إن خصائص النظم تنتقل بين نظام وآخر، مما يجعلها تتضافر معا لأغلاء شأن المتن. ولعل «ألف ليلة وليلة» أحد أكثر الأمثلة وضوحا على تجاوز نظم صوغ المتن السردية، ففي هذا الخطاب الخرافي، ألقت النظم، وتفاعلت، مما منح هذا الخطاب ميزة أدبية نادرة. ففي الوقت الذي يكشف فيه الإطار العام لليلي العربية خضوعه لنظام التتابع، كون الليلي متعاقبة، فإن التضمين ينتظم كثيرا من الحكايات الفرعية، بما يشبه عتقوها من الحكايات، هذا، فضلا عن توالي بعض الحكايات داخل المتن. وعلى نحو مشابه، لما موجود في «ألف ليلة وليلة» يمكن أن تكون الخطابات الروائية حيرا تتفاعل فيه نظم الصوغ، دون أن يفرض أحدها الآخر، والمثل السابق يمنع أية محاولة شرعية منهجية وتاريخية وإبداعية.

(2)

إن المعيار الأساسي الذي اعتمد عليه تصنيف المتن في هذا البحث هو الزمن. وعلى وجه الدقة صور تواليه، وطبقا للمسار الذي ينتظم فيه المتن، أمكن تحفيف منهجا، وتحديد خصائصه بعد ذلك، وقد

يعطي هذا النظام ميزته بين نظم الصوغ الأخرى، استهلاكه الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وليس الفعلية الاخارية المعترية باشخصيات، إنما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتحرك، ويمكن طبقاً لـ «واطسن» (4) يقول ان هذا الاستهلاك، وهو سليل السرد الملحمية، يقوم بتحديد الزمان والمكان على نحو دقيق وذلك، إنما لتمهيد سيلان المتن في الزمان، كما يقوم في الوقت نفسه، بصورة أو بأخرى، على بذر «سوء إحصائية» تنفي بما سيكون عليه المتن. وبعض ذلك، إلى خاصية، تعد من أبرز خواص المتن المتتابعة، ألا وهي، خضوعها لمنطق السببية، حيث يكون السابق سبباً لللاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه. وترتب على هذا، يتأزم المتن في لحظة ما، هي ذروة للمادة الحكائية. وقد آتت الخصائص أعلاه، إلى ظهور تماسك بين مكونات المتن، مما جعل هذا المتن يتميز بالوحدة التي تشد عناصره بعضها إلى بعض. ولو استحضرنّا متون الروايات المذكورة، لوجدناها، تخضع لهذا النظام، مما جعلها تنفرد عن غيرها من نظم الصوغ بخصائصها الفنية الناتجة عن التشكلات الداخلية لتونها.

2 - 2 : التداخل

إلى أجوار نظام التتابع، استأثر نظام آخر، يمكن الاصطلاح عليه بـ «نظام التداخل» بمكانة مهمة في صوغ متن كثير من الروايات العربية، وبخاصة منذ الستينات فإذا نظرنا إلى طرائق صوغ المتن في روايات جبرا إبراهيم جبرا، مثل «المحث عن وليد مسعود» و «صبيادون في شارع ضيق» و «الفرف الأخرى» وروايات الطيب صالح مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» و «بندر شاه» فضلاً عن روايات عبد الرحمن الربيعي ورشيد بوجدرة والطاهر بن جلون ولصيفة الدليمي وعشرات غيرها مما تميزت بخصائص

تجريبية على مستوى السرد والبناء، نجد إن متونها، صيغت على نحو تتأثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سبباً لللاحق، إنما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تستبدل بعلامات سردية بدل العلاقات السببية المعروفة. مما يجعل أجزاء المتن، متقاربة ومتداخلة، وتقدم دون الاهتمام بتواليها، إنما بكيفية وقوعها.

إن ما يميز هذا النمط من نظم الصوغ، كون الاستهلاك فيه يطلق المتن من عقالة، دون أن يوطئ له، كما رأينا في نظام التتابع، هذا يفضي إلى أن تتزامن الوقائع في بعض الأحيان، بما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، وغالب ما يكون زمن السرد قصيراً، قياساً بزمن المتن الذي يتشظى «دوناً» فصولاً منطقية. وإذا استحضرنّا أمثلة محددة مثل «موسم الهجرة إلى الشمال» أو «البحث عن وليد مسعود» أو رواية «فاساد» لحسن مطلق، نجد أن المادة الحكائية تتأثر في الزمان، وتستعاد من خلال رواة يلتقطون بعض أجزاء المتن، ولا تتضح مكونات المتن كاملة، إلا بعد أن يعاد ترتيبها في ذهن المتلقي من جديد. وغني عن القول أن نجيب محفوظ قد دشّن هذا الاتجاه بروايته القصيرة إبان العقد الستيني مثل «اللبس والكلاّب» و «الشحاذ» و «الطريق» وغيرها، ويكاد نظام التداخل الآن، يحتل مكانة أولى بين نظم صوغ المتن في الرواية العربية المعاصرة، وبخاصة تلك النصوص القصيرة التي تعتمد على الإيقاعات السريعة، وذلك إلى جوار نظام التتابع الذي بدأ يتأخر بعض الشيء.

2 - 3 : التوازي

يتميز نظام التوازي في صوغ المتن، في أن المادة الحكائية فيه تنحز إلى أكثر من محور، بحيث تتعاصر

زمايا في وقوعها، وأمثلة هذا النظام من صوغ المتنون بلحمه في رواية «صلاة الغائب» للطاهر بن جلون، وفي «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، وفي رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، و«يوم قتل الزعيم» لمحمود، و«بوانه البحر» لرياض الأسدي و«جبل النار»... جبل الثلج» لعادل عبد الجبار وغيرها.

وم يتصف به نظام الصوغ هذا، الاستعناء عن الاستهلال، ومباشرة تقديم المتن الذي ينظم عن محورين أو أكثر، وهذا يعضي إلى تزامن عناصر المتن كونه يتحدث في زمان واحد، وأمكنة مختلفة، ونظام التوازي جديد في الرواية العربية، وعلى الرغم من ذلك، فقد استأثر بعناية الروائيين، وأخذ في بعض الروايات يستفيد من خصائص النظم الأخرى ففي رواية «صلاة الغائب» على سبيل المثال، يتوارد المحوران الأساسيان فيها، وهما المادة الحكائية للتحيلة التي ترتبط بالشخصيات الرئيسية في الرواية وأفعاله، وإلى جوارها المادة الوثائقية التي تعنى بتاريخ المغرب، وما يلاحظ أن المحورين المذكورين يعتمدان على التتابع في نظام صوغها مما تصح الإشارة هنا، أن هذا النظام وغيره أيضا، قد يستفد من النظم الأخرى، ويؤكد يلخص الأمر نفسه في «بوبة البحر» أما في رواية «جبل النار»... جبل الثلج» فإن أحد المحاور يعتمد على التابع مثلا بالمهمة التي تكلف بها الشخصيات الأساسية، أما المحور الآخر، المتعلق بالشخصية الضائعة، فإنه يستفيد من نظام التداخل والتتابع معا.

2 - 4 : التكرار

لا تكفي بعض المتنون، بأن تقدم مرة واحدة، وإنما تعتمد نظام يكررها أكثر من مرة، تبع لتعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، وهذا النظم يعطي للرواية السردية مكانة أولى في صوغ المتن، ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتنون لا بترتيبها

إنما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى أن يعاد تقديم أجزاء كبيرة من المتن، وربما المتن كله أكثر من مرة. ومعروف أن قولكنر في «الصخت والعنف» ولورانس داريل في «الربابة الاسكندرانية» قد دشنا هذا النمط من الصياغات السردية. وقد عدت الرواية الأخيرة نموذجا لهذا النمط، حيث يعرض المتن أكثر من مرة، كأنه حياة في مرآة عديدة، وعدت الشخصيات أشبه بعمدسات بلورية تعكس تلك الحياة (5). فعلا، يعد هذا التمثيل صائبا ونجدا مثاله في روايات عربية مثل «الرجل الذي فقد ظله» لفتحى غانم، و«ميرامار» لنجيب محفوظ، و«صخب البحر» لعلي قيون، و«القمر الصحراوي» لعادل خصباك، و«غراب الكارون» لاسماعيل شاكر وغيرها.

يتميز نظام التكرار، أن المتن فيه تعاد رويته، وهذا يؤدي إلى ظهور حركة الزمان في الحركات اللاصقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والاحداث والشخصيات، فمجمع مكونات المتن، باستثناء رؤية السارد، تظل ثابتة. لكن الرؤية هذه، والتي تمثل بؤرة تتمركز حولها مكونات المتن، تقدم صياغات مختلفة عن غيرها في كل مرة، بما لا يخلخل تعاقب المتن زمانيا.

(3)

لا تقتصر شؤون «السردية» على نظم صوغ المتنون فقط، بل تمتد ذلك إلى أنماذ السرد، موضوعية كانت أو ذاتية، وإلى مراكز الرؤى. وبورها، وإلى أنواع الرواية ومواقعهم وأدوارهم في الخطاب، وإلى خصائص العناصر الفنية، وهي مباحث تعزز «السردية» بوصفها علما للسرد الأدبي، بيد أن صياغة المتن، وكيفية استأثرت بالجزء الأكبر، بما يمنحها سماتها الأدبية الخاصة. وفي هذا تطوي كثير

الأجزاء المذكورة، لتجعل من المتن هو المركز -
الأصل الذي تنجّه إليه عنابة السرديين .

لقد وقفنا في العقرة السابقة على نظم صوغ المتن في
الرواية العربية الحديثة، وبالتحديد على تلك النظم
التي استأثرت بعناية واضحة، مما أفضى إليه التصنيف
والاستقرار السابقين لهذا البحث، وعلى الرغم من
ذلك، فلا نعلم أن نجد، وسط الانتاج الغزير في
الرواية العربية، أن بعض الخطابات قد اعتمدت على
أكثر من نظام من نظم الصوغ المذكورة، وعلى وجه
الخصوص بعض الخطابات التي تندرج ضمن نسقي
التداخل والتوازي، وربما اطرد الأمر في نسق
«التضمين»، بيد أن الاستقراء لم يمنح أمرا مثل هذا،
موقعا أساسيا، بحيث يشار إلى وجود نظم وأنساق
أخرى، يمكن أن تقف إلى جوار النظم المذكورة،
وهذا يدل، فيما يدل عليه، أن نظم الصوغ قابلة

للزيادة، بحسب قدرة الخطابات على اجترار نظم
جديدة، أو تمهجين أخرى، ولما كانت الرواية العربية
تمر بمرحلة تحريب غنية، سواء في مستوى الابنية
والسرود، أو في الرؤى والتمثيلات واللغة وغير ذلك،
فلا يمكن غلق نظم الصوغ فيها على عدد محدد من
النظم، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن الحاجة
تظل قائمة إلى استحداث نظم صوغ جديدة، تمنح
الرواية إمكانية أكبر، ليس لصوغ متونها فحسب، بل
لتعبير عن موضوعاتها. وهذا جزء من مخاض
التحريب والتجديد الملازمين للإبداع بصورة عامة.
وباستقرار نظم صوغ المتن، بصورة أو بأخرى،
يمكن نهائيا رسم خصائص وملامح السردية العربية
والحكائي العربي. وكل هذا يمنح هذه المحاولة
الاولى، مشروعية أن تطرح ذاتها، للإشارة إلى ما
استقر من نظم صوغ المتن في خارطة الرواية العربية
الحديثة.

الإحالات

1. The Semiotic challenge, Roland Barthes UK : Blackwell, 1988, p. 100.
2. Spatial Forms in Narrative, ed. Jeffry R. Suttton and Ann Daghestany London, Cornell university press. 1981, p. 131.
3. The structure of the Novel, Edwin Muir, London, Chatto and windus, 1979 p. 17.
4. Story of the Novel, George Watson London: The Macmillan press Ltd 1979 p. 72.
5. The English Novel, Developments in criticism since Henry James, ed. Stephen Hazell. London: The Macmillan press Ltd, 1978, p. 128

أبوية النقد ومحاكاته

يُقال: «إن النقد تصوّر أبوي للفن»، كما يُقال: «إن النقد محاكاة فاشلة للإبداع». تتردد هاتان المقولتان بصورة شبه دائمة، وهما بحاجة إلى مراجعة تُسهّل بمقارنة أولية بينهما، وتُختتم بمقارنتهما مع ما سبقهما من مقولات وروايات. ما الذي يتفق في هاتين المقولتين؟ وما وجه الاختلاف بينهما؟ في باب الاتفاق تتفق المقولتان على تهميش منجز النقد وفصله عن الإبداع، وهما تصدران عن وعي ثقافي واحد، يقدم كتابة ويؤخر أخرى! جاء ذلك في بنية لغوية واحدة تتبنى أمرين اثنين: التأكيد الأولي بحرف محدد، والوصف التأكيدي للخبر.

لم يكن النقد في عمومته يوماً تصوّراً أبوياً، ولم يكن أيضاً محاكاة فاشلة، بل كان ولا يزال درساً يتلمس المنهج العلمي في إقامته مشروعه. ولو كان الأمر كما يرمي هؤلاء لما بدت الحاجة إلى النقد، ولقلّ دوره في فضاء المنجز الإبداعي، ولما نشأت الأجناس الأدبية وتطورت بعد سكّ قوانين التجربة الإبداعية. ولذلك فإن إقامة مبدأ الانفصال يبدو أمراً لا يراعي دور النماذج النقدية والشعرية على سبيل المثال في إخراج نموذج متوافق ومختلف، فالقراءة التي يخصصها الناقد أو المبدع تنهل من الحقل نفسه إن لم تكن تتفق على النصوص الرئيسة في الثقافة. إن اهتمام النقد الدائم بتجاذبات الشعرية في النصوص الإبداعية جعله يحمل هذا التراكم المعرفي الذي لا ينقطع، إنه بحث في الشعرية يستلزم

التوقف عند النصوص بصورة أعمق وأكثر دقة؛ ولذلك فإن وصف النقد بالتجربة الفاشلة قد يكون قريباً للصواب ومجانباً له في أن، فإن عرفنا أن النقد لم يكتب على النموذج الإبداعي المعروف فإننا سنفترض كونه فشلاً متعمداً في الوصول إلى منطقة الإبداع لزاولة النقد اللائق بها.

هناك اتفاق واضح وصريح على مبدأ الكتابة، وانزياح عن الولوج إلى جنس أدبي محدد. وهذا الأمر لا يتوافق مع النظر بعين واحدة إلى الحقل الأدبي عامة، ومع ذلك فإن إشكالية (المنجز والنموذج) التي تتمثل لدى المبدع المجرب كمنجز، والناقد العالم بالتجربة كنموذج، قد أفرزت عدداً من الأقوال والروايات التي تبو بوصفها ردود أفعال قد تقودها التجربة والعقل النقدي المتواطئ معها. وسنلمح كيف رسخ التراث لهذا في روايات تبعثها مقولات، ويمكن أن نورد ما روي عن المفضل الضبي إذ سئل: "ألا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟ فقال: علمي به يمنعني من قوله، وأنشد:

أبى الشعر إلا أن يفني رديئه علي ويأبى منه ما كان محكما
فيا ليتني إن لم أجد حوكم وشيه ولم أك من فرسانه كنت مضحما
(تعلقشندي، صبح الأعشى، ج 2، ص 345)

وقد وردت روايات مختلفة عن الرواية السابقة، ولكننا سنورد منها هذه الرواية الشبيهة المختلفة، وهي رواية سابقة زمنياً، هنا يمكن أن نعد نسبة الصحة فيها أكثر من الرواية الأولى؛ وقيل للمفضل الضبي: «لم لا تقول الشعر وأنت أعلم به؟ قال: علمي به هو الذي يمنعني من قوله، وأنشد:

وقد يقرض الشعر البكي لسانه وتعيي القوافي المرء وهو لبيب

والشعر مزلة العقول، وذلك أن أحداً ما صنعه قط فكتمه، ولو كان رديئاً؛ وإنما ذلك لسروره به وإكباره إياه، هذا زيادة في فضل الشعر، وتنبه على قدره وحسن موقعه من كل نفس. وقال الأصمعي على تقدمه في الرواية، وميزه بالشعر، (ابن رشيق: العدد، ج1، ص 241)، ثم أورد البيتين السابقين. هاتان روايتان تتفقان في موقف العالم بالشعر من الشعر، و تتساءلان عن مدى جودة شعر العالم بالشعر والحاذاق بمسالكه. وبين الأصمعي والمفضل الضبي تضاربت الروايتان في نسبة البيتين السابقين إلى أحد العالمين بالشعر، ولكنهما لم تتضاربا في إقامة مركزية الشعر عبر إنشاد البيتين، وعبر تفعيل ذاك الإنشاد ليصبح محورا لرواية تتعدد ويختلف شخوصها ولا يختلف إنشادها. تعددت مظاهر الاختلاف في الروايتين لكنهما اتفقتا على أن يكون الجواب شعراً لا نثراً، وهو جواب يطرح السؤال الأكبر: كيف يسمح المفضل الضبي أو الأصمعي لنفسيهما أن يخيلا رداً على سائلين إلى مركزية الشعر، الشعر الذي لا يأتيه إلا رديئه؟ وهل كانت تلك الأبيات رديئة من النوع الذي يأتيه أم من المحكم الذي يأبى أن يأتي إلى هؤلاء العلماء؟ إن العالم الذي يأبى رديء الشعر ويأباه جيد، و لذا يمتنع عن قوله ويأبى نسبة قصيدة إليه، سيأبى بالتأكيد قول شعر كدليل ينفي به حاله، فضلاً عن نسبة بيت أو بيتين إليه، ولا سيما إذا افترضنا أن السياق النقدي للشعر كان يتطلب إصدار أحكام مباشرة على ما يقال.

ربما تمثل هذه الأسئلة هدماً لقاعدة الإجابة التي ارتضاها العالم بالشعر، أو المختص الحاذق به، إلا أن إجابة كتلك لا تشفي غليل سائل يفترض السؤال ثم يفترض إجابته، ومن ثم سنتساءل عن وظيفة هذا السائل المؤمن بمركزية الشعر، وهو سائل يفترض

الإجابة قبل صياغة السؤال؛ إذ لا يجد سوى العلم بالشعر مانعاً له، ومع تمركز الشعر في الروايتين السابقتين في وروده المباشر والفاعل إلا أن ربط المحاولة بالعالم بالشعر لها جذورها الواردة في الرواية الأولى، فالشعر بوصفه المزلة للعقول التي يرد ذكرها شعراً لدى (ليب) ونثراً في (مزلة العقول)، تأكيداً على استبعاد العقل عن الشعر، فهو فعل أقرب إلى العاطفة الإنسانية البعيدة عن العقلانية، ويتواصل التواتر والتأكيد على العاطفة الإنسانية بعد المرحلة الأولى من قوله، ذلك أن أحداً ما صنعه قط فكتمه ولو كان رديئاً، وهو ما فعله أبو عبدة وأتكره عليه خلف الأحمر. ويعلل ذلك بأنه إكبار لذلك العمل وسرور به، وإيمان بأهميته في ذلك العصر. ولا ينبع ذاك السرور المتدفق من عقلانية ووعي، ولكنه يصدر عن سقوط تلك العقلانية؛ إذ هو المزلة للعقل كما يذكر ابن رشيق في روايته.

نعود إلى (الثيمة) النصية المركزية التي افترضناها لأغلب الروايات السابقة، وهي التي تتمثل في إحساس العالم بالأدب بأزمته في قول الشعر وعد أي شعر يأتيه رديئاً، في حين يأبى المحكم من الشعر أن يأتيه وهو العالم بالشعر الذي تنثال أمامه المفردات وتستكين له اللغة. وتبعاً لذلك تتخلق غابة من الأسئلة، وربما كانت إجابات هذه الأسئلة صانعة لها ومحركة لآلياتها، مثل: أين يكمن إشكال قول الشعر لدى الناقد؟ لماذا أحجم كثير من النقاد والباحثين في الأدب عن قول الشعر؟ لماذا يتواتر هذا الإشكال قديماً وحديثاً؟ هل يبدو قول الشعر الغاية المثلى لدى المتلقي الذي قال للمفضل الضبي: ألا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟

لقد رأى بعضهم صعوبة الخوص في محالي الشعر والنقد بوصفهما مجانين مختلفين، وذلك في معرض كتابتهم حول

الطبع وأهميته، والمطبوعين ودورهم في استنبات النص الشعري، وربما عادت القريحة العربية إلى المراوحة أو المزوجة بين العقل والعاطفة بوصفهما مصنرين. ويرى القلقشندي في جمعه في أحد الأصول الذي أطلق عليه ضرورة وجود الطبع السليم وخلو الفكر من المشوش واصفاً العلماء ودارسي الأدب وموقفهم من قول الشعر: «وصعب الأمر عليهم في تأليفه وتظمه، فقد قيل: إن الخليل بن أحمد مع تقدمه في اللغة ومهارته في العربية واحتراعه علم العروض الذي هو ميراث شعر العرب لم يكن يتهاى له تأليف الألفاظ السهلة لديه الحاصلة المعاني في نفسه على صورة النظم إلا بصعوبة ومشقة، وكان إذا سئل عن سبب إعراضه عن نظم الشعر يقول: ياباني جیده وآبی ردیته، مشیراً بذلك إلى أن طبعه غير مساعد له على التأليف المرضي الذي تحسن سببته إلى مثله».

(القلقشندي، ج 2، ص 345).

يمثل تباين الروايات في نقلها لهذا الموقف رؤيةً يسبقها تأكيد مطلق، وهي رؤية العالم بالشعر والدارس له متحدثاً عن نفسه ومعلنًا عن توقفه المعرفي بالشعر، ولم يتوقف التباين عند هذا الحد، بل تنقل لنا رواية أخرى مدى صعوبة وعناء المحاولة إن وجدت، كما تلبست هذه الرواية منطور الاختلاف الذي قد يتحول بوصفه أكثر عمقاً وأشد حدة، كأن يرد في صوغ الشعر ما يؤنه صاحب العمدة: «وقيل: عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر. ويقال: إن الشعر كالبحر، أهون ما يكون على الجاهل أصعب ما يكون على العالم».

(ابن رشيقي، ج 1، ص 240). وكأنما أصبح العلماء بالشعر أو غيره من المختصين ملتزمين بهذا التخصص: إيماناً بقول أحد الحكماء كما أورده الأبشيهي صاحب المستطرف: «أفضل العلم

وقوف العالم عند علمه» (ج 1، ص 55)، تجمع الروايات كلها على اختيار العلماء بالشعر الذين لهم باعهم ودورهم في الشعر دراسة ورواية ودراية به، فهذه الأسماء كالأصمعيّ والمفضل الضبيّ والخليل بن أحمد وأبو عبيدة والمبرد وغيرهم يمثلون منطلق الدراسات النقدية الشعرية في الأدب العربي القديم، وبوجود هذه الكوكبة من العلماء تصر هذه الروايات على استئصال فكرة الشعر في العالم به قبل أن تنمو بذرتها معتمدة على قاعدة تجزئية ضيقة، وهي إذ تجمع على اختيار تلك الأسماء التي كانت محوراً لاهتمام العرب فإنها تصر على تأكيد تزايد نسبة النقديّ على الشعريّ عند هؤلاء العلماء، فهذا صاحب المهر يصف ابن دريد: «هو الذي انتهى إليه علم لغة البصريين وكان أحفظ الناس وأوسعهم علماً وأقدرهم على شعر، وما ازدحم العلم والشعر في صدر أحد ازدحاما في صدر خلف الأحمر وابن دريد» (ج 2، ص 350)، كل الروايات مجمعة تؤسس لهالة كبيرة نسجت حول الشعر، وهي هالة لم يؤسس لها الشعراء الفحول أو غيرهم من أشباه الشعراء، ولكن نسجها رواة الشعر والعلماء أنفسهم، وكانت خيوط ذلك النسيج جهود أولئك العلماء في التقسيمات التي لها أثر في التصنيف أو الطبقات، ومن ثم أصبح مشكلة التصنيف النقدي لشعر العلماء؛ إذ تبدو مقاييس الناقد المرسخة لنقد الشعر عاجزة عن القياس الملائم والمرتجى، ولا سيما إن كان هذا الناقد سيخضع شعره لتلك المقاييس الذاتية التي رسخها وأمن بوثوقيتها.

إن المقولتين السابقتين لم تكونا سوى نتاج تراث نقديّ صانع لهما، إذ نلمح اتفاقاً شبه ضمنيّ بينهما وبين ما سبقهما من حكايات العلماء بالشعر، ولعل صنعه وترويجه كان هدفه إبعاد ذلك النموذج

النقدي المفرط في تهميش المنجز الإبداعي، لكن ذلك لا يمنع من أن يكونا منتميين إلى حقل واحد، ويمنحان من ثقافة واحدة. يضم هذا العدد الذي تقدم له، وهو العدد (79) من «ملاهاج»، بحوثاً علمية جمعها درس الشعر ونقده، لكنها تباينت في موضوعها؛ وذلك في مراوحها بين نقدي الشعر القديم والحديث. كما تمايزت في اعتمادها على إجراءات منهجية متنوعة المشارب، ولكنها اتفقت في مجموعها في دحض المقولتين السابقتين عملياً، وذلك في تباعدها النظر إلى النص الشعري من زاوية أبوية، ولم تكن في منطقة المحاكاة الإبداعية المزعومة، بل تطرت إلى النص في إطار إبداعي حلاق، وهو ما جعلها تمثل مرحلة مهمة من الدرس النقدي للإبداع الشعري العربي، وشكلت قيمة نقدية تضم إلى الحقل الأدبي في ثقافتنا.

معجب العدواني

آثار من أولية الشعر في الشعر الجاهلي للأستاذ عبد المتعال الصعيدي

ظهرت في عصرنا دعوى عريضة ، يذهب أصحابها إلى إنكار صحة الشعر الجاهلي ، وكان من أكبر ما قامت عليه تلك الدعوى أن هذا الشعر على حسب ما روي لنا يخالف سنة التشو والارتقاء فيظهر أول ما يظهر بالغا ثاية الكمال ، لا شيء ينقصه من جهة الوزن ، ولا من جهة القافية ، ولا من جهة اللفظ ، ولا من جهة المعنى ، ومثل هذا لا يمكن قبوله ، لأن سنة التشو والارتقاء من السنن الطبيعية التي لا تشذ شيء عن حكمها ، ويجب إنكار ما يأتي على خلاف مقتضاها

فإذا قيل لمؤلف الناس إن هذا الشعر الجاهلي كان قبله شعر قديم لم يصل إلينا ، وقد مر هذا الشعر القديم في أطوار تدرج فيها على سنة التشو والارتقاء ، حتى وصل إلى هذا الشعر الجاهلي فخرى أمره على تلك السة أيضاً ، ولم يكن فيه شذوذ عنها ، يتخذ ذريعة إلى إنكار صحتها ، والظن في نسبته إلى عصره

إذا قيل لهم هذا قالوا إن هذا الشعر القديم حدث خرافة أيضاً ، لأنه لو صح وجوده لكانت له آثار ولو قليلة في الشعر الجاهلي ، ولم يقطع أثره هكذا مرة واحدة ، لأن هذا يخالف سنة التشو والارتقاء أيضاً ، فعي كما تقضى بالتدرج من غير الأصلح إلى الأصلح ، تقضى ببقاء آثار قديمة بها تتدرج إليه ، تكون شاهدة بهذا التدرج ، وهي المروفة في منعب التشو والارتقاء باسم الأعصاء الأثرية

ولا شك أن هذا اعتراض له قيمته ، لأنه يقوم على شاهد من العلم ، فلا يقوم في وجهه إلا شاهد يعتمد على العلم كما يعتمد ويتفق مع ما يقضى به مذهب التشو والارتقاء من سة التدرج ولا يكفي في إثبات ذلك الشعر القديم الإشارة إليه في مثل قول امرئ القيس :

موجعا على الطلل الحيل لأنا سكي الديار كما بكى ابن جندب

وقول عنترة :

هل غدر الشعراء من متروكم أم هل عرفت الدار بعد نوحهم

وقول زهير :

ما أروانا تقول إلا موعاراً أو موعاراً من لفظنا مكروراً

لأنه لا قيمة لهذه النصوص إذا لم يوجد في الشعر الجاهلي آثار من ذلك الشعر القديم تشهد بوجوده ، وتبين مصفاً من حاله قبل أن يصل إلى طور الشعر الجاهلي ، لأنه لا يقل أن يظهر الشعراء كما هم إلى هذا الطور كما ظهر سهل بن وهب النيس وعبرها من القدماء ، ولا يوجد بينهم متخلفون قد تشوشوا شيء مما كان عليه الشعر قبل هذا الطور

فذلك الشعر القديم لا بد أنه لم يكن مستقيم الوزن ، ولم يكن يجري على هذه البحور التي يجري عليها الشعر الجاهلي ، فإن أثر ذلك في هذا الشعر ؟

وهو أيضاً لا بد أن يكون مضطرب القافية ، لا يجري فيها على سنن متطيرة ، ولا يتألف فيها كما تألف الشعراء الجاهليون ، فإن ذلك في شعرهم ؟

قد كان ذلك الشعر قد وجد حقاً ، فإنه لا بد أن يبقى أثر من فساد وزنه وقافته في الشعر الجاهلي ، حتى يكون دليلاً قطعاً بأنه تدرج على سنة التدرج ، ويكون لوجوده فيه دلالة الأعصاء الأثرية على أصلها ، وهي دلالة لا تحيل شكاً ، ولا يمكن أن يبادل فيها أولئك الذين يفكرون صحة الشعر الجاهلي .

وقد عرفت على بعض من هذه الآثار في هذه الأيام ، ولا أنكر أنها في كتب متداولة بين الناس ، ولكنهم يروون عليها ولا يعرفون قيمة دلالتها ، ولا يلتفتون إلى أنها آثار من ذلك الشعر القديم الذي انطوى عنا خبره ، ولا يدركون أن منزلتها في الدلالة على ذلك الشعر ، كثرلة تلك الآثار الملوقة في بطون الأرض ، في دلالتها على تاريخ أباينا الأقدمين .

ومن وجد في شعره بعض هذه الآثار عبيد بن الأبرص ، وهو شاعر قديم معاصر لسهل بن وهب القيس ، وقد روى صاحب الأغاني عن محمد بن سلام أنه قال :

عبيد بن الأبرص قديم الذكر ، عظيم الشهرة ، وشعره مضطرب فاهب لا أعرف له إلا قوله :

أَقْرَبَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ

وَلَا أَدْرِي لَهُ مَا سَعَدَ ذَلِكَ

وهذه القصيدة التي ذكرها ابن سلام أشهر قصيدة عبيد ابن الأبرص ، ولكنها مع هذا مضطربة الوزن ، غتلة القافية ، ولا يزال هناك عواء الرزض مختلفين في أمورها ، فمن قائل إنها من البسيط ، ومن قائل إنها من الرجز ، ومن قائل إنها خليط منهما ، وذلك أنك تراه يقول في مطلعها :

أَقْرَبَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْقَلْبُ لَيْسَتْ فَالذُّنُوبُ

وهذا من مُخَلِّع البسيط ، ثم تراه يقول :

أَمْلَحَ بِمَا شِئْتُ قَدْ يَدْرُكَ بِالنَّجْدِ وَفِيهِ يُخْفِضُ الْأَرَبُ

وشطره الأول من الرجز ، وشطره الثاني من مخلع البسيط

ثم يقول بعد هذا في اختلال وزن واضطراب قافية :

لَا يَبْغِي النَّاسُ مِنْ لَا يَبْغِي اللَّهَ مُهْرٌ وَلَا يَنْبَغُ الْقَلْبُ يَبِ

إِلَّا سَجِيحَاتُ مَا تَلُوبُ وَكَمْ بَصِيرَةٌ شَدَّ حَبِ

وقد ذكر ابن رشيق أن هذه القصيدة كانت ستكون بكلاماً

غير موزون بطلا ولا غيرها ، حتى قال بعض الناس : إنها حيلة

ارتجلها ، فآثرن له أن أكثرها

والحقى عدي أن هذه القصيدة تمثل أولية الشعر العربي جبر

تشيل ، وتبين أنه لم يكن له وزن محددة بتقيد بها ، ولا بحور

متميزة لا يتبناها ، ولا تجرى فيه الحركات والسكنات على لحن

مطرد ، لا شفع ولا تبدل في القصيدة الواحدة ، وأن عبيداً

في هذا يمثل بين شعراء عصره حال الشاعر المتخلف ، لأنه لم ينهياً

له من أسباب النهوض ما نهياً لهم ، فخرى في شعره مجراء الأول ،

ولم يعبأ بما تقيد به شعراء عصره في أمر الوزن

ومما يروى لسيد أيضاً من الشعر المختل الوزن قوله :

هِيَ الْخَمْرُ تَكْنَى الْعَلَا كَمَا الْأَدَبُ يَكْنَى أَبَا جَمْدٍ

ومما وقع من هذا الشعر قول علقمة المحل ، وهو شاعر قديم

دامت عنه شعري إذا كَانَتْ فِي اللَّيْلِ أَجْعَدُ

فَكَانَ فِيهِ مَا أَتَاكَ وَفِي تَسْمِينِ أَسْرَى مَقْرَبِينَ فِي مَعْدِ

دافع قوي في الكسر إذ طَارَ بِأَظْهَارِ الظُّبَاةِ وَقَدْ

فأصبحوا عند جفنة في الأثَرِ لَالٍ مِنْهُمْ وَالْحَدِيدُ عَقْدُ

إِذْ يَجْتَبِ فِي الْهَيْبَةِ وَفِي التَّكْنَةِ عَنْ يَادِ وَرَشْدِ

فهذه القطعة مما أدخل في حلة شعر علقمة ، وهي بحنة الوزن

حتى قال بعضهم إنها ليست بشعر

وأما القافية فإنها لدقتها كانت أحكامها غني على كثير من

الشعراء الجاهلين ، غني فيها كثير من آثار أولية الشعر كالإقواء

والستاد وغيرها من عيوب القافية ، حتى قيل إن الإقواء كان

منهذ العرب في شعرهم ، ومن ذلك قول امرئ القيس :

أَحْظَلُ لَوْ سَمِيتُ وَصِرْتُمْ لَا تَنْتَبِهُ خَيْرًا صَالِحًا وَلَا زُرْدًا

ثِيَابُ بَنِي هَوَافٍ طَهَارَى تَيْبَةً وَأَوَجَّهُمْ عِنْدَ الشَّاهِدِ عَمْرَانُ

عَوَّيْرٌ وَمِنْ مِثْلِ الْمَوْرِ وَرَهْطِ

وَأَسْمَدَ فِي لَيْلِ اللَّيْلِ صَفْوَانُ

قد أصبحوا والله أسعاهم به أَوْ بَأَيْمَانِ وَأَذَى بِجِيرَانِ

وكذلك كان النافذة الديباني يقوى في شعره - وهو من متأخري

شعراء العصر الجاهلي - وكان لا يعرف أن الإقواء من عيوب

القافية ، ومن إخوانه قوله في دابته :

مِنْ أَنْ مَيَّةَ رَأَيْتُ أَوْفَقْتِ بَحْلَانًا ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُرَوِّدٍ

زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رَحَلْنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَيْرَنَا الْغَرَابُ الْأَسْوَدُ

وقوله أيضاً :

سَعَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ يَزِدْ إِسْقَاطَهُ فَتَاوَلَتْ وَاتَّقَتَا مَالِدِ

يُخَفِّضُ رَحْسًا كَأَنَّ بَقَانَهُ تَحْمَهُ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يُسْقَدُ

فلما ظهر الإسلام نهض العرب ورق وجداهم ، ولطف ذوقهم ،

فصرخوا هذه العيوب وتجنبوها ، واضعروا بذلك على الشعراء

قبلهم ، كما قال ذو الرمة :

وَشِعْرُهُمْ أَرَقَّتْ لَهُ طَرِيفُ أَهْلَانِهِ السَّائِدَ وَالْغَالَا

وقال جرير :

فَلَا لِإِقْوَاءِ إِذْ سَمِيسَ التَّوَاتِي بِأَفْوَاهِ الرُّوَاةِ وَلَا سَيِّدَا

وبهذا استقامت قوافي الشعر ، وانسقت أوراها ، بعد أن صرنا

في تلك الأطوار ، ولم نشذ في ذلك عن سنة النشوء والارتقاء

غير المختل العجيد

البيئة نوعان: عامة، وخاصة، وكل منهما ينقسم في اوقت نفسه الى قسمين: طبيعي، واجتماعي.

والبيئة الطبيعية العامة هي كل ما يميز البلاد من جبال ووديان، وانهار وبحار، وسهول خصبة او صحارى محدبة، وهواء بارد او حار فان كانت الارض سهلة او جبلية، خصبة او جرداء، ظهر اثرها في طبائع الافراد من لين او شدة، وكرم او بخل، وهكذا يرى في سكان الساحل من هدوء ووداعة في حين ان سكان الجبل اقرب الى الحشونة والصلابة.

وان كان الهواء حاراً او بارداً، بن اثره في مزاج السكان من ميل الى الكسل او النشاط، كما يتضح اثر ذلك في سكان افريقية الحارة، فهم، بفعل الحرارة، اميل الى الخمول الجسمي واعتلي ممأ، بينما سكان اوروبا وخاصة المناطق المعتدلة منها، يزخرون بالحياة والنشاط في الناحيتين العقلية والجسمية.

والبيئة الاجتماعية العامة هي ما يسود تلك البلاد من نظام وقوانين، وعقائد واديان، و اصطلاحات وعادات. فان كانت تلك النظم ايجابية او مترامية، ظهر اثرها في تصرف الافراد، من محبطة عن النظام او احلال بالامن وهكذا. والبيئة الطبيعية الخاصة هي الوسط، او المحيط الضيق، الذي يعيش فيه الفرد.

والبيئة الاجتماعية الخاصة هي الاهل الذين يعيشهم. وقد يتضح اثر ذلك في الفرد من الكلام احلاه من اثر البيئة العامة في المجموع.

بيئة عامة بنوعها، الطبيعي والاجتماعي، تؤثر في سكان البلاد، فتكسبهم معزة خاصة بتدربها عن سائر الشعوب. وهذه المعزة هي ما يسوونه (بالعقيدة). ومن هنا كان لكل شعب عقلية خاصة، تجمع بين مبادئ وتقويمهم عن غيرهم من افراد بقية الشعوب.

والبيئة الخاصة من شأنها ان تؤثر في حياة الفرد.

لكن ذلك الاثر يختلف باختلاف مساهمة الافراد من قوة التأثير او ضعفها. والانس في هذه القوة درجات، منهم من لا يتأثر بشي، مما حوله، فهو ضعيف الاحساس والشعور. ومنهم من لا يتأثر الا بقدر لا يتجاوز نفسه، وهذا هو الرجل العادي. ومنهم من يتأثر بكل ما يجري حوله، فيصفه، ويصفه، ما يشعر به نحوه، ويصف تأثيره في الناس وهذا هو الاديب.

أثر البيئة

في

الشعر

الجاهلي

☆

نظم من بشر

صبرا

أ

والادب، فبان : قسم يعبر من شعوره بالاسلوب الثري ، سواء كان خطابة ام كتابة . وقسم يعبر بأسلوب منظوم ، على نحو معين ، اصطلاح الناس ان يمدوه شعراً ، وهذا هو في عرفنا الشاعر .

البيئة لا تخلق الاديب ، وانما تتيح له الفرصة للظهور والطبيعة وحدها هي التي تختار الاديب ، وتخلق فيه الاستعداد للتأثر بانفعالات البيئة ، حتى لكانه مرآة تعكس كل ما في تلك البيئة من صور حيلة او قبيحة

ويمكننا في هذه الحالة ، ان نصنف البيئة العربية العمة ، لذي يبلغ ما كان لها من التأثير في تكوين المعلية او الخاصة التي يتأثر بها الشاعر العربي من غيره من الشعراء في بقية الأمم ، حتى نلحق بما نعرفه له من الشعر .

ثم نذكر شيئاً من البيئة الخاصة لبعض فلاذح من الشعراء . لنستعرض بعد ذلك اثر تلك البيئة في شعر كل واحد منهم .
والشاعر العربي الذي نعبه هنا ، هو الشاعر الذي نشأ في (الجزيرة العربية) وترعرع تحت سمائها ، وجاب صحراءها ، واشتد عاداتها ، قبل ان يخرج به الاسلام الى غيرها من البيئات الجديدة

البيئة العربية العامة

البحر العربية قديم واسع الارحاء ، تبلغ مساحته ربع اوربا تقريباً . يقع في الجنوب الغربي من آسيا ، وقد تسامح الاقدمون سموه (جزيرة العرب) مع ان لبياء لا تحيط به من جميع الجهات .

في لغرب من هذا الاقليم قصران مهمان : الاول في الشمال يدعى الحجاز . وهو قطر فقير قاحل ، فيه كثير من الاودية ، تتلى بالميل غب المطر ، وتصب في البحر . واغلب سكانه بدو رحل ، يستثمون على الآبار الشحيحة المنتشرة هنا وهناك . ومناخه في بعض بلادته متبدل كالطائف ، وفيها عذا ذلك ، فهو حار شديد الحرارة . والثاني هو اليمن ، ويقع في الجنوب من الحجاز ، وقد عرف قديماً بالحضارة والحصب والنفى ، وكان له علاقات بالهند واشرق الاقطار .

اما القسم الاعظم من هذا الاقليم الواسع فهو صحراء قاحلة ، فوشت ارضها يرمل تصهرها الشمس ، وتلمب بها الرياح العاتية ، تسجل منها كتباً ناءاً ووهداً . وقد تحود عليها لواء بقطرات من الماء ، فينبت في بعض بقاعها بسات صحراوية ، ليس فيه غناء ،

ويقتصد اليه البدو بشانهم ورحلهم وفسانهم ، حتى اذا جف الزرع ، عادوا الى مواطنهم

وحاسب من هذه الصحراء منطلي بالحجارة النخرة السوداء ، كأنها احترقت بالنار ، وقذفت بها الحواكين ، وانتشرت هنا وهناك ، حتى جاورت المدينة نفسها ، وهي تدعى (الحرات) . وربما انتشرت ، في بعض جوانب الصحراء ، غابات قليلة واشجار ونخيل . وهي تؤلف حينئذ ما يسمنه بالوحدات .

تأثير البيئة العربية

هرو : البيئة الطبيعية القاسية ، من صحراء قاحلة ، وهواء حار ، ومناظر متشابهة في الارض والسماء ، هي التي ثرت على المعنية العربية ، بما فيها من عادات واخلاق ، معدتها تحديداً خاصاً ظهر اثره فيما نظم الشعراء .

بها هي التي فوضت على العرب نظام القبائل بالنظر لتبعثر بيده في آبار شحيحة هاهنا وهناك ، فهي لا تكفي الا لعدد قليل من الشر ، حتى اذا نصبت ، اضطروا ان يرحلوا عنها بحثاً وراء ماء آخر . ويستطيع ان نقول مثل ذلك في المراعي .

لهذا كانت احببه قسبة غير مستقرة ، وربما كان هذا سبباً من انسيابها عليم استقوار المصائد السطحية على موضوع واحد ، يمينته ، فهي تجمع عدة موضوعات ، ليس بينها ، اكثر الاحين ، ربطة تحاسلية واضحة ، وان وجدت الرابطة للمعوية في بعض الاحيان

هذه الحياة بما تتطلبه من التنقلات الفجائية ، والاسفار السريعة احوجت الاعرابي الى التفتي في الطريق لتسليية نفسه وفاقته ، ومن هنا كان ميله الاول الى الشعر القصائي ، الذي يطغى على اكثر مرقه الشعرية ، ان لم يكن عليها جميعها .

وهي ايضاً ، بما تعرضه من العناصر الطبيعية المكشوفة ، جعلته واقعياً في وصفه ، ينتزع صورة الادبية من الاشياء ، اني تقع عاينها عينه ، ولهذا كان دقيقاً في وصفه ، وهو في الوقت نفسه عظيم التأثير ، لانه لما يعرض في ذلك لوصف الحقيقة الحاضرة ، بالوان زاهية من الادب .

قال امرؤ القيس في معلقته يصف بحر الظلمات :

تري بحر الأرم في عرصاها وقبحها كأنه حب تلتفل

وهي لتي قصرت مجال خيالهم ، يشاهدها المتشابهة ، حتى جمشهم لا ينصرون الى الاشياء نظرة عامة شاملة ، تطيف بالحياة والوجود .

وهي التي قطعتمهم عن العالم المتحضر حولهم ، بانظر لصورة اجتيازها ، حتى حسروا انفسهم بهم وحدهم في العالم ، فاعتقدوا بشقوق عصرهم ، وامتيار دهرهم .

وهي ، بما تتطلب من شدة النقطة في ابحت عن اياه والكلا وشدة الخلد خرقاً من الصياح في المقار ، او الوقوع في شبت الرجوش والسباع ، جعلتهم مرهفي الاحساس . ومرهف الاحساس لا يد ان يكون ، عصبي المزاج ، سريع الغضب ، يهيج للشيء الكفة ، ثم لا يقف في هياجه عند حد .

والمزاج العصبي يستتبع عادة ذكاء وقدره على التعن . واضطرب الاعرابي الى قطع القفار الموحشة ، جعله يمتداد الحشرة في العيش ، فلا يطلب من الزاد الا النذر اليسير لذلك كان عذابه يتألف من البسط الاشياء عنده واقربا اليه . فهو يكتفي بقليل من البان الابل ولحمها ، وهي ترافقه في الخل والترحال ، ويتعطل بجبات من الثمر وهو كثير في الصحراء .

ولا يستطيع ان يدرك في تلك الاسفار البعيدة الشاقة غير حيران واحد ، يصبر معه على الجوع والعطش ، والتعب . وقد دعاه سقينة لصحراء فكزمت له . وباع من حبه له وعطفه عليه ان اعتنى به بالتسمية والوصف اكثر من جميع بقية احسن الجوار . والصحراء ، بقاورها البعيدة ، تلقي الرعب في نفس الفرد ، وتحمل ينسى شخصيته المستقلة ليتحدث دائماً عن قبيبه التي يعتز بها ، فيشتي ، لاها من فضل وما قدمت به من عمل .

وهي لصعوبة الثقل في ، لم يكن من السهل انتشار القراءة والكتابة بين اهل . لذلك كان جل اعتماد البدوي على الذاكرة في حفظ اسلوه والآداب المروفة في بيئته ، والاعتماد على الذاكرة استلزم حفظ الخطرات والافكار في اقصر ما يمكن من الاشعار والحكم والامثال . وربما كان هذا سبباً من اسباب عدم وجود الدلائل في الشعر العربي ، لانها تتطلب شرحاً وافياً وقصائد طويلة .

ثم ان ذلك الجو الرتيب الحزين في الصحراء ، من شأنه ان يبعث في نفس الكتابة ، فتتميل الى الحزن ، ولا تستند غير الانغام الحزينة المتشابهة ، سواء في البكاء ام في الفناء .

والصحراء ، بقاورها وبؤسها ، جعلت الاعرابي يقدر قيمة انعام بأكثر ما تستحق ، حتى اسبغ على الكرم حلة قشبية من البهاء ، وعده في مقدمة الفضائل .

وهي اقلة ابناء ، وزاد فيهم ، جعلت السكان يقفحون على

هاتين المدينتين حفاً لبيته ، وذلك بالزوات والحروب . وهذا يستلزم الحث على الشجاعة والتغني بالصبر على الشدائد ، لانه لا يجوز بالغايم الا من كان اكثر جرأة واعظم جهداً .

وتقتضي تلك الحروب القبلية ، او الغزوات ، بان تسترح القبيلة الضعيفة عن مكاتب ، تاركة لبيوتها ثراً لا يزول . حتى اذا مر به الشاعر ، وكان له بحدى فتيات احبي سابقة من حب او غرام ، وقف يتذكر ايامه اطلوة ، ثم تتسكب عيناه دموعاً ويسيل قلبه شعراً ، وذلك لقله اتصاله بالنساء اللواتي كان عليهن رقابة شديدة .

ثم ان جو تلك البيئة الفسيحة جعل الاعراب يعشقون الحرية التي لم يكن يجدها حد ، وهواها الحرية الشخصية لا الاجتماعية . هم لا يدينون بالطاعة ورئيس ولا حاكم . تاريخهم في الجاهلية - حتى وفي الاسلام - سلسلة من الحروب الداخلية .

استتبع مما تقدم ان البيئة العربية حشمت على ساكنها ان يكون :
خاصاً بالحياة القبلية (الفخر)

حربي خيال (قلة العنوش الشعرية التي طرفت)
معتز بحبسه ، معتزراً بدمه (الفخر)

مرهف لاجساس ، عصبي المزاج (الفخر والجهل)
جاد الذكاء ، فصيحا في تقاليد المشي الواحد

شعابرة مختلفة (وصف آثار الديار)
دأ على الحشرة في حياته وميسته (الفخر)

معتزداً على الجمل بمصنفاً به كل الاعننا (وصف الباقية)
معنياً شخصيته في سبيل قبيلته (الفخر)

معتزداً على الذاكرة (اعتناؤه بالشعر)
اميل الى الحزن منه الى السرور (الزهد والرتاء)

دأ في تقدير قيمة الكرم (المدح)
شجاعاً ، صوراً في الحوادث (المدح والفخر)

قوي العاطفة ، دقيق الشعور (النزل والرتاء)
محبا للحرية (الفخر)

وقد ظهر اؤ ذلك في جميع انقوش الشعرية التي طرفها الشاعر العربي في الصحراء .

فنون الشعر للعامل

هذا لاساس نرى ان الشعر الجاهلي لا يخرج بمجمله من الموضوعات الرئيسية التالية :

الوصف (آثار الديار ، وغوها) ، النزل او وصف الحبيب ،

وعلى

وصف الناقة أو وصف الفرس ، المدح ، المبدأ ، التضرع ، الزنا ،
ثلاثة من الشعر الخالص

١ - وصف آثار الديار

من دمن وإطلال ، وتكد لا تحلو منه معلقة . قال امرؤ
القيس :

فما بك من ذكرى حبيب ومثل بسط الهوى بين الدخول فحروك
فتوصع فالفرأ لم يبق دسما لا سحتها من حبوب وشمال
تري سر الأدم في عرواسها ولما عسا كأنه حب قلقل
وقال طرفة بن العبد :

لموه الملائق برقة غدير تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقولا بها صهي على طيهم يقولون لا حلت أسى وغيد

وهكذا الأمر عند زهير وليد وعنترة ولم يشذ إلا عمرو بن
كاثوم الذي ابتدأ معلقته بوصف الحمر ، وخارث بن حازم الذي
استدأه بالفرل وذكر الفراق .

فجميع هذه الأوصاف قد ورد حول معنى واحد ، هو القول
بان الديار تقوت من سكانها ، ولكن آثار أولئك السكان
لم تذهب .

وقد استمد الشاعر صورة احسية من صميم البيئة الصحراوية
التي يعيش فيها . فتشبهه لبرحى المعلن ، وثالديار ما يبقى
من الوشم في اليد ، ويبقى الكتابة على الأحجار ، كل ذلك
قد رآه الشاعر في الصحراء .

وقد تناول الجميع على هذا المعنى الواحد وعلى تلك التشبيهة
حتى كادوا كلهم يستعملون كلمات وتماثيل واحدة (تلوح كباقي
الوشم ، كأنها مراجيع وشم ، - ولوقاها صهي على طيهم
(امرؤ القيس وطرفة) من لم وفي دمنة ، يادار عبلة - ماذا
تحييون من نؤي واحجار ، ما بكاء الكبير بالإطلال المنح .)
وهذا أحد براهين تثبت أن الصحراء أثرت على خيال الشاعر العربي
وجعلته يحدود الألف ، بينما هي جعلته فصيح اللسان بقلب المسمى
للوحد على أشكال مختلفة .

الفرل أو وصف الحية

فأل امرؤ القيس في معلقته :

مهاينة يهواه غير لمصاة	رأيتها مصقولة كالسجنجل
كذكر للقدانة ليص بصفره	خداها غير للاء غير المنجل
تصد وتدي من أسيل وتني	بسطرة من وحش وحره مطلق

وكذلك الأخذ عند طرفة وليد و بن كاثوم وعنترة الناقة .
وجمل أوصافهم مستوحاة من أجواء الصحراء . فهي لا تمدو
تشبه صفاء بشرة امرأة بصفاء الماء النير (وهو اشعى ما يشتهي
ساكن الصحراء) وعينها بعيني أبقر الوحشي ، ودقبتها مجيد
الفرل ، وشعرها باقناء النخل ، وكشعها بالأدم المجذول ، وساقها
مأنايب القصب ، وأصابعها بالساويك أو بنوع من الديدان الطويلة
المتعينة ، وبياض ثمرها بالأنفوان بين كتيب ندي من الرمل
(وهو بين شقتين مطايتين بالأخمد) وبياض الوجه بنور الشمس
(وهي أظهر ما يبدو في مماء الصحراء) ، وطول يديها بذراعي
ناقة يضاء بكرو ، وثديها بحج من الناج (كان يرد إلى الجزيرة
من الهند طبعاً) وطبيب رثعة فها بالمك ، أو بالحر الذي أصابه
ريح الشمال فجرد . .

فمن في هذه الصور صورة لا تقع عليها عين البدوي ألف مرة
كل يوم في البيداء .

وصف الناقة ووصف الفرس

يتعرض امرؤ القيس لوصف الناقة ، بل اسهب في وصف
الفرس . وهو في ذلك يظهر لنا أثر البيئة الخاصة في
تفسيره . فهو يثير ويثب مالك ، لا يحتاج إلى سائمة الصحراء ، لقطع
بها إلى بيت أبيه ، وإنما يغطي صهرات الخيل ، يتوقه عليه ،
منتقلا من ماء إلى ماء ، والخيل أضي ثنائاً ، وأرفع قدراً عند العرب
من جمال ، ذلك كان لا يستطيع اقتناها غير المالك والأمر .
وليس من الضروري أن نذكر جميع مساقله لشاعر في
وصف الفرس ، فهو طويل ، وحير . جاء في ذلك الوصف قوله :

وقد انتدي والعبير في وكنائنا بنجود قهد الأواند هكل
مكره مغر ، مبدل مبدل مبدل كحمود صخر حصه السبل من من
يرل القلام الخف عن جهوته ويوي ، أبواب العنيف المن
دبر كجود وف الوليد امره تنابع كقبة بقميد موصلي
له إطلاطي فساقا ملمسة ولواذ سرحال وتغريب تن

فدعى أن الشاعر شبه فحاصرتي الفرس بحصاري الفرل
بالصور والمزال وساقية يساقى النمامة في الطول والدقة ، وشبه
بشي الذئب والتمب وكل هذه الحيوانات كثيرة في الصحراء .

ويصف طرفة الناقة وصفاً طويلاً مفصلاً فيقول :

وي لا ضي لهم عند احتضاره	بعواء مرقال تروح وتنتدي
أبون كاللواح الأوان تصاعد	على لأعب كأنه ظهر يرجد
حمانية وحده ترددي كأنها	سنتحة نيري لأمر دبد

ويتابع الوصف الدقيق بثل هذه الألف الصعبة التي تبين سعة

لغة البدوي في الموضوع الذي به يجيئه علاقة ماسة لا وهل هناك شيء هو من يجيئه اندوبة من لابل التي هي عباد الصحراء ، منها ما كل الاعراب ومشربهم وملبهم ومركبهم ، يسها هو فقير جداً في مقدرات الموضوعات التي هي بعيدة من حياة البدوة ، كالسفينة مثلاً ، والبحار والاحماك .

وهكذا يتناول طرفة أعضاء ناقته ، يصفها عضواً عضواً ، مشبهاً عظامها بالروح التايوت ، وعندها يعدو النمامة ، وشعر ذنبها في مياضه يجتاحي نسر ابيض واخلام ، بقرة باينة لانقطاع لنبها ، ودخنيا يباي قصر متيف الملس ، واضلاعها المتصلة بنقارها بالقسي ، وابطيها في لسعة بيتين من بورت بقر الوحش ، وشبهها وشبه مرققها وبعدها عن جنبها لبقاء يحمل في يديه دنون ، وعارها بقطرة رجل رومي ، وجنبها بسقف اسند بعضه الى بعض ، وكأثر الجلد في ظهرها ينقر في الصخرة المساء ، ثم شبه هذو الآثار في تلالها وتبعدها ثلاث بيض في قيص مقود ، وشبه عتقها في ارتفاعه وانتصاه بسكون سفينة جارية في نهر دجلة ، وججمتها بالسندان ، وطرف الجمجمة بالمهد في دقته وصلابته ، وخدمه بقرطاس الرجل الشامي في افلاسه ، ومشعره بجيد ليني في ليه ويديها في صفاتها وبريقها بالمرأة ويده في ثقل صخر ، ورجلها في وفور عينها بكهين ، وشبه عينيها في عينيها بعين بقوة وحشية مذعورة لما ولد ، واذا فيا في تبقطها باذي ثور وحشي مفرد كثير احذر ، وقبها في صلابته بصخرة بكسر باب الصعود ، وشبه ما يحيط به من الاضلاع بججادة عريضة محكمة .

فهل في صور هذا الوصف ما هو خارج عن حياة اصعراء ؟ التايوت والنمامة ، والنسر ، والقرية ، ولتسي ، وبقر الوحش ، والسقا ، والصخر والسندان ، والمهد والكهف والثور الوحشي ، واحجارة ... كل هذا يراه البدوي كل لحظة في الصحراء ، واما ما جاء من ذكر القصر المنيف لقطرة الرومية ، وسكان السفينة في النهر ، فهو لا شك منبثق عن مشاهدات اشعر في اسفاره في العراق ، واشعر عادة دقيق الملاحظة ، وهذا من تأثير البيئة الخاصة .

واما لبيد فإنه لا يصف أعضاء الناقة ، كما فعل طرفة ، بل يحلل همه في تصوير سرعتها ، فيشبهها أولاً بالسحابة الحمراء ، تحث بها ريح الجنوب فدفعها امامه فاسرعت في جريها وهي خالية من ماء :

قلها هاب في الزمان كأنها سبياء خف مع الجنوب جهامها

وهو يشبهها بعد ذلك بأنان وحشية ذليلة ، فار عليها قريباً

من القبول ، فذفص امامه يسوق سوقاً حثيفاً ، حتى اعتزل بها في اعالي الآكام ، حيث سلخا ستة اشهر في الشتاء ، واربعة ريعان الرطب صائين من الماء :

حتى اذا سلخا جهادى ستة حراً فطال سبياء ومبها

ثم يشبه بكرة وحشية افقرت اسبع ولدها فاسرعت في السير تمشيت عنه :

انثلت ام وحشية مسبوغة عذلت وهادبه الصوار قومها

ولبيد في هذه التشبيه ايضاً محصور الخيال بيئة الصحراء ، ولا يخرج منها

ويقتصد الحرف بن حزمة بوصف الناقة ويشبهها بالنمامة في بيت واحد من الشعر فيقول :

غير اني قد استميت على المم اذا حف ناشوي السجا
برعوى كاد ، مفاء ، ام رثال دوية سقيده

ثم يصف الحرف انصار الذي كثيره رواها بسرعتها ، ويذكر آثارها في الصحراء .

ويصف النمامة ايضاً ناقته ، ويشبهها بالثور الوحشي ، ثم يقص علينا خبر ذلك الثور وشدة في صراخ للكلاب :

كأنا الرخل في دوق دي حدد ذب الرياء الى الاشبح طار
طريق في افرقت عنه جلاله من دحن دحره من وحش دي قار

وهكذا نرى ان اشعراء الجاهلين ، في وصفهم للناقة ، قد تجاوزوا على تشبيهات واحدة تقريباً ، هي متأخرة من صبح اصعراء ، وامهم : لأنان الوحشية ، والثور الوحشي ، والرحل والنمامة ...

مدح

رهير بن ابي سلمى هو اول اشعراء جاهليين اسين يظهر في شعرهم المدح . ومن قوله في صاحبيه (هرم بن سنان ، وحرث بن عوف) حين اصلاها بين قبلي (عيس وديان) :

اذ السفالشيء بالنداس احصفت ونال كرم نال في الحجرة الاكل
دايت ذوي الملاحات حول بيوتهم قطيناً جاء حتى اذا ثبت اليقل
هالك ان يستحبوا الدن يحولو وان يسأروا يطوا وان يسروا يفتلوا

وقال في مدح هرم :

ليث بشر يصعد الرجال ، اذا ما كذب الليث عرافانه صدفا
فهو يدحها بالكروم . وقد رأينا كيف ان الفقر في الصحراء هو الذي جعل للكروم تلك المكانة الموقوفة ، وليس في الصحراء اقوى من الاسد حتى يشبه به المدح .

ويجس النبتة الذهبية في النمنان بالكرم، ولكن في صورة جميلة تدل على أن بيئته الخاصة كانت في البيئة الصحراوية، فقد لاحظ طينان أنهار العراق في الشتاء، فقال:

ها الفرات إذا جاشت غوريه ترمي واديه العبرين بالزبد يوماً ما جرد منه سبب تافسة ولا حول عطاء اليوم دون غد

وهو يشبه بالربيع ينمش الناس بوسيف السواد قد استعارته المنية:

واست ربيع ينمش الناس سبه وسيف اميرته المنية قاطع

ويشبه أيضاً بالشمس، والمثلث حول كواكب:

فانك تيسر والمثلث كواكب طامت يده من كوكب

واكثر هذه التشبيهات لها مثيل في شعر زهير. ولكن فضل النامة يظهر في الإحار الجليل بقي يضعها فيه. وليست هذا الصود هي الوحيدة في مبدائع النامة، فهو شاعر المثلث، تارة يشبه لندر سليمان الحكيم، وطوراً يغيره. على أن الذي يجمعنا منها هو، أنه علاقة بالبيئة الصحراوية التي نحن بصددتها

أعزاء

قال طرفة في عجا، عمرو بن عند:

طبت لـ مكان المثلث حورو دوماً حول قبيلة حمور

وقد زهير يهجر آل حصن:

وما ادري يوسف احال ادري اقم قن حصن ام غلبه وتوقد بانك شرراً ويرفع لكس في كل خمسة لواء

دوى أن موضوعات المعجاة يدور حول التعبير بالجنة، والبخل، وهما صدامات الحياة الصحراوية، التي تتطلب الشجاعة والكرم كما رأينا.

أعزاء

قال عترة بن شداد:

فإذا شرت فأنسى منهنك مالي وعرصي ودمي يكبر وإذا كره الكباء رالي لا آمن مني ولا مستلم جادت له كني ساحل صرية علف صديق فكروب مقوم فشككت بالرمح لا تصم نياحه ليس الكرم على الفنا يجرم

وجميع مفاهمهم عموماً الشجاعة والكرم والمحافظة على العرض وكما من وحي الصحراء ومازمتها.

أزراء

قال المهلهل في وفاة أخيه كليب:

انقدو يا كليب سي إذا ما جبان القوم أعزاء الدراء

انقدو يا كليب سي إذا ما ومن قوله فيه ايضاً:

عن أن يس عدلاً من كليب إذا حاف للدار من المعجر. عن أن ليس عدلاً من كليب إذا طرد ليتم عن الجزور. عن أن يس عدلاً من كليب إذا بردت حفاة لخمور

في هذا الرثاء تذكر احبائه والشجاعة والحروب، وانقارات واطعام اليتيم من الجزور، وكل هذا من وحي الصحراء كما تقدم:

وقالت الحنساء ترى صحراً أخاها:

يا صحرور آذ ماء قد ننادره أهل الموارد، ما في ووده عار دون صحراً لواليد وسيد وان صحراً إذا بشو، للاحار دان صحراً انقادم إذا ركبوا واب صحرور إذا حاعو، لغير آخر أبلج نأتم الفداة به كانه ظم في رأسه نملد شمال الرية، حياط اودية شهاد اندية، للجيش جراد

ولا يزيد هذا الرثاء عما تقدمه من ذكر الكرم والشجاعة إلا بصورة جميلة هي صورة الجبل تضرم فوقه النيران، حتى يشتدي نوره المسامرون. وهل كانت الحنساء تأتي بمثل هذه الصورة لو لم تكن رأت أمها في الياء؟!

(الفلسفة في الشعر الجاهلي)

أهم ما في الشعر الجاهلي من موضوعات، وهي كما يبدو، محدودت ضيقة هي ظل حياة الصحراء، وصورة صدفه البيئة البداوة، هي نتيجة لتأثير البيئة الحربية العامة، قد انتزعت صورها وقبائلها من تلك البيئة، حتى لتكاد ترسمها رسماً كاملاً.

على أن هناك، في الشعر الجاهلي ايضاً، آيات فيها خطرات فلسفية كقول طرفة بن العبد في معلقته:

ري قهر فحلم فيل بهانه كقهر غوي في البطانة مفند اري ليش كندراً ناقماً كل ليلة وما تنقص الايام والذهر ينفد سمرك ان الموت ما اخفا الفنى لكما طول الرضى وثياء باليد

وقول زهير بن أبي سبي:

رأيت لنايا خبط عشواء من نصب تحت ومن تحلق، يدور فيهم ومن لا اصانع في امور كثيرة بغرس ابايعر ويوطأ بنم ومن يمس للمردف من دون عرطه يقره، ومن لا تنق الذم ينم ومن يهين اطراف الزحاج فانه يطع العواني ركبت كل قدم ومن لا يدع عن حوضه بمسلاحه يهدم ومن لا يقيم الناس يظلم وان سغه الشيخ لا حالم بعده وان تلقى بمد السباعه ينام

ولا نستطيع أن ندعو مثل هذه الخطرات مذهباً فلسفياً: لأن المذهب الفلسفي هو نتيجة البحث المنظم، وهو يتطلب توضيحاً للرأي، وبرهنة عليه، ونقلاً للمخالفين وهكذا... أما

الخطرة الفلسفية قدون ذلك ، لأنها لا تتعاطب إلا التفتات الذهن
الى معنى يتعلق بهول الكون ، من غير بحث منظم ، وتدليل
وتفنيد . (فجر الاسلام ص ٥٨) -

وفي هذه الأبيات الحكيمة نفسها لم يستمع الشاعر الجاهلي
ان يتصور من تأثير البيئة القوي . فهو يستعمل صوراً وقصائير
منتزعة من صميم الحياة في الصحراء ، كقوله (الطول المرحى ،
(وهو الجبل الذي تقيد به الدابة حين تسرح الزعمي) (يوطأ جسم)
والنسم لثاقفة ، والثاقفة رفيعة البدوي التي لا يستعني عنها ،
واستماله كلمة الرجاء ، وهي حديدية الزمخ ، والسوالي وكلها
من اساحة الصحراء .

هذا وفي جميع ما تقدم من شعر ، بل في جميع الشعر الجاهلي
تقريباً لا ترى اثر الشخصية الشعر الخاصة . فكانت تلك الشخصية
اندجبت في التبتلة ، لأن الشاعر الجاهلي ، كما سبق في اول هذا
الكلام ، لا يشعر لنفسه بحول ولا طول الا اذا اتحد مع قبيلته
والف معها قوة يعقدها ، ويباهي الفيد .

وهل من ريب في ان حياة الصحراء ، وما فيها من خطر على
حياة الانسان كفرد هي التي اوحث اليه مثل ذلك الشعور ؟

البيئة العامة

تقدم يظهر لنا اثر البيئة العربية العامة في الشعر العربي
الجاهلي . ابا البيئة الخاصة فانها تتضح في شعر كل
واحد من الشعراء .

فالشعري مثلاً رجل صعلوك ، يعيش بين الوحوش في الغابات
و الجواري ، مطروداً ، او مكروهاً من قومه ، يشن النار في
الليالي المظلمة الباردة ، فيفتك وينهب . وهو ، بحكم هذه
المعيشة ، قذري . وليس عنده تقوى ، ناقة ولا جواد ، بل
هو يعتمد على قديمه ، ويفتخر بسرعة جريه ، وسبقه القتل الى
الما . وتكاد تكون هذه الحياة مصورة تصويراً كاملاً في شعره
حين يقول مخاطباً قومه :

ولي دوئكم اهلون سيد حمس وادقد زهلون وعرفاء حيان
م الامل لا مسودع الس ذائع لديهم ولا الخاني باحر يمدل

او حين يصف احدي غاراته في ليلة مظلمة :

وليلة خسر يسطي الفوس رجا واقطعه اللاتي يسا يتيل
دعست على حش وبش وصحتي سار ولزير ووير وانكل

فانبت نحرانا ، وانبت الدرة وحدث كما ابدأت والبل ليل

او حين يصف شعره الوسخ :

بيد يس الدهن والذلي جده له جسر علف من الليل يحوي

او حين يصف سرعة جريه :

وتشرب اسأدي الفط الكدر بعدما سرت قرناً احلوه تخلص
مست وعت وابندنا وابدلت وشور من فسادت مشول

وكذلك القول في امرى القيس ، فهو امير وابن مدك ، لم
يصف الكفة بل وصف القوس كما تقدم . وحياقه كلها هو وطرب
فهو يتنقل من حيد الى شرب الى عب ثم الى معاشة النساء . . .
وكل ذلك واضح في معلقته .

وستتبع ان نقول القول نفسه في المهمل من حيث وقعة شعره
في رثاء اخيه ، وفي طرفة من حيث نطقه بالحكم حين جاور عليه
الاخوة ، وفي زهجر من حيث الظروف التي دفنته الى مدح صاحبيه
ومن حيث تقدمه في السن حتى نخبر الحية وصاغ نتائج تحاربه
بشكل حكم غينة ، وفي عمرو بن كلثوم من حيث حادثته مع
عمرو بن هند ونعوه بذلك الفخر الجوار ، وفي عترة من حيث
حبه لبيبة واضطراره الى الظهور بظهور الشجعة حتى يتناب على
بقيصة بنية عمو في الجرب بن حلوة من حيث اضطراره الى الدوع
عن قبيلته ضد عمرو بن كلثوم ، وفي الأنبئة الانبيائي من حيث
اضطراره الى الاعتذار من النعمان بن المنذر بعدما وشى به الوشة
اليه ، وفي الحسان من حيث انصرافها الى رثاء اخويها صخر ومعاوية .

فجميع هؤلاء تأثروا بالبيئة العربية العامة كما مر ، لكنهم
فوق ذلك كل لهم بيئة خاصة يعيشون فيها ، قد ظهر ثوبا واضحا
في شعرهم ، حتى امتاز كل واحد منهم ببيئة صوف يسا ، وطقت
على سائر ماله من الميزات الضعيفة الاثر .

فإذا ذكر القول في الجاهلية مثلاً ، ذهب بشا الفكر الى
امرئ القيس ، واذا ذكرت الحكم ، ذهب الى زهير وطرفة .
وهكذا قل في الفخر والرثاء وبقية فنون الشعر في العصر الجاهلي
وهذه البيئة الخاصة ايضاً هي التي كانت تؤثر في أسلوب الشاعر
فتجسده جسداً (كما في شعر الشعري) او رقيقاً يسيل مع العواطف
(كما في شعر المهمل) مع ان الاثنين كانا يعيشان في عصر واحد
وبيئة عامة واحدة .

حسن باشو

صبرا

أثر ألف ليلة وليلة

في روايات الحب والمغامرات الفرنسية

(في القرن الثامن عشر)

■ د. شريف عبد الواحد ■

أستاذ الأديب المقارن جامعة وهران

كانت رواية الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن السابع عشر ((تشير إلى درجة الصفر.. رواية بلا صفات، حكاية متحيلة حتى التفرز . كانت حرة في أن تعطي القراء العنث الذي يحرق، دون أي هدف آخر .. [هي] محسوبة بالأخطاء والتفكرات .. ومهما يكن الطل سبباً يجابهه البرارد، أو محارباً رومانياً، فإن عقدة غرامية تفرداها [أي الرواية] خلال عشرة محلات (أو أكثر) وقد تنسى العقدة طوال مجلد كامل، وتتولد المغامرات الواحدة من الأخرى، فتتعد وتتشابك...))⁽¹⁾

أما في القرن الثامن عشر فإن هذه الرواية قد تطورات تطوراً ملموساً وأصبحت النوع الأدبي الأول كمّاً وكيفاً... ويبدو أن ((النالي)) -إلى جانب عوامل أخرى- قد ساهمت بشكل مباشر في نموها وإثرائها، وذلك بما قدمته لها من مادة روائية غزيرة وأساليب فنية متنوعة: جهزتها بكل التقنيات الضرورية ووجهتها إلى ما كان يقصها من الاهتمام بالمغامرات وعوامل الإثارة.

1- التمرد على مفاهيم الحب القديمة

من المعروف أن الكاتب الفرنسي الكلاسيكي كان يعاني من مشقة حين يتطرق إلى موضوع الحب والغرام، لا سيما إذا كان من النوع الآثم، لأن ما كان

(1) - ر.م. كيريس، تاريخ الرواية الحديثة، 18.

يبحث عنه، في هذه الفترة، هو الأناقة والصقل وتعليب العقل على كل الحواس الأخرى. ثم جاءت ((الليالي)) فأعطت مفهوماً جديداً للحب ((يتكشف عن ذاته، ويفرض نفسه: ثورة في الحياة العاطفية... ففي أعمال راسين كان الحب صعباً، وأما في ((الليالي)) فإنه ينوع الشهوات، حيث القانون الطبيعي الذي يعلو على كل المحرمات، فينصح الكائن الشرقي أن يغوص في أعماق ذاته... إنها تتحدث عن نيران العاطفة وغليناها، عن شرارات القلب الساخنة، عن هموم الحب، وحكاياتها تُسبح في جو من اللذة الجسدية، وغالباً ما تكون درامية، وعلى الدوام شهوانية... والحب الذي يتولد من جمال الأجساد المتألق، يمتزج بعبادة السعادة واللذة التي لا يعقبها ندم))⁽²⁾.

نسفت ((الليالي))، إذن، مفاهيم الحب البالية، وساعدت الكتاب على قول ما لم يكونوا يجرؤون على قوله وتسمية الأشياء بأسمائها. لقد سمحت لهم أن يتطرقوا إلى موضوعات الحس المختلفة وأن يطلقوا لحياهم العنان في وصف (الحب الشرقي) ينبوع الشهوات وتصوير المرأة الجميلة التي كان الأبطال يعانون الآلام من أجل التمتع بجسدها الدافئ؛

((نساء وصبيات جميلات فاسدت، يعحر اللسان على وصفهن... يعشن في مقصورات بنيت بالذهب والعصا، تحيطها الأسوار العالية، ويحرسها قطعان سود من خصيان العبيد...))⁽³⁾

وفي الحقيقة، لقد وفق العديد من الروائيين (فيفيل⁽⁴⁾، مدام دوفيلديو⁽⁵⁾، شافريي⁽⁶⁾، مدام دوجومير⁽⁷⁾، لامورليير⁽⁸⁾، الأنسة دو لاروش⁽⁹⁾...) في وصف المواقف العزلية واللقطات الجنسية الجريئة، محللين بدقة أزمات المرأة (الشرقية) التي كانت -في نظرهم- مهانة، مظلومة، لا يراعى لها حق ولا يقام لها وزن.

⁽²⁾ - L'introduction de J. Gaulmier, in *Les Mille et une nuits*, traduction d'Antoine Galland, 14

⁽³⁾ - SAURIN, *MIRZA et Fatme*, Paris, 1776, 3-4.

⁽⁴⁾ - Vieuville d'Orville, *le prince turc*, 1724/ AMAZOLIDE (1716)/ ZULIMA (1718)

⁽⁵⁾ - DE Villedieu, *Memoires de serail*, 1710.

⁽⁶⁾ - CHEVRIER, *Minakalus*, 1732

⁽⁷⁾ - DE GOMEZ, *Histoires secretes de la maison othomane*, 1722
CREMANTINE REINE DE SANGA

⁽⁸⁾ - La Morliere, *ANGOLA*, 1746.

⁽⁹⁾ - De La roche, *Bibliothèque des romans*, 1778.

■ أثو الف ليلة وليلة ■

وهكذا أصبح الشرق، في كتاباتهم، إسقاطاً لرغباتهم، لكنه إسقاط اتخذ مواصفاته وشكله من خلال تلامس رقيق مع صورة الشرق التي عرضتها ((ألف ليلة وليلة)) (أي أن هذا الشرق بقعة تشبه الحلم، فيه تتوفر الموسيقى ويسود الحب الشهواني).

ويسبدو أن هؤلاء الروائيين قد أولعوا بمحاكاة السرد المتبع في الليالي، بل برهنوا على امتلاك أساليب شهرزاد وطرائقها الفنية. فمن الملاحظ -مثلاً- أن رواياتهم تجري أحداثها على نمط حكايات ((ألف ليلة وليلة)): لقاء ونظرة فحب ثم لقاء وتعبير عن الحب، ثم فراق قد يطول أو يقصر حسب ما يصنعه الروائي من حوار بين البطل وحبيبته، ولقاء في الأخير (بعد سلسلة من المفامرات والمخاطر) يتوج عادة بالرواح السعيد. قد تختطف الحبيبة لتقتل بعد ذلك إلى قصر الملك أو الحاكم وتضم إلى الحريم، وهنا يتدخل النطل لإنقاذها فيواجه الأهوال والأخطار ويكشف الحقائق والأسرار... وقد يرى فارس أميرة أو جارية فيحبها في الحال ويسعى جاهداً للالتقاء بها، غير أن (السلطان) يعف في وجهه ويعمل كل ما في وسعه للقضاء عليه.

البطل أنجولا في روايه لامورليير⁽¹⁰⁾ يعثر، في صندوق ذهبي على صورة لامرأة رائعة الجمال، فيقع في حبها ويسعى جاهداً للالتقاء بها⁽¹¹⁾. وتتدخل الجان الخيرة لمساعدته بينما تعمل الجان الشريرة على عرقلة مسعاه (وهكذا يتدخل الروائي لخلق الحوار الأسطوري بين البطل وحبيبته، مطعماً نصه بالمشاهد العاطفية: الحب، الخيرة، الانتقام...) أما البطل الصقلي في رواية الأنسة دولاروش⁽¹²⁾ فيتذكر في ري الساء ويقع أسيراً في أيدي قطاع الطرق ثم يباع (كجارية) لحاكم تونس... وفي قصر الباشا يلتقي بالجارية سليمة التي يبوح لها

⁽¹⁰⁾ - La Morliere, ANGOLA.

⁽¹¹⁾ - إن هذه الرواية (أنجولا) التي تفتت في وصف الحب بلوعيه الحسي والجسدي، مستمدة من حكايتي ((بدر وجوهرة)) و((سيف وري)). ففي الأولى نجد البطل يبدل جهداً حارفاً للالتقاء بأسرته لا يعرفها وإنما سمع مجرد وصف لها فوقع في حبها (وصفها له أحد أصدقائه) وفي الثانية يرى البطل صورة مطرزة لامرأة يمتلكه حبها ويقلسي في سبيلها الأهوال: يقطع السيلري والبحار من أجل العثور عليها. وفي الليالي حكايات أخرى تلتقي فيها بالبطل يرون في نومهم ساء فيستيقظون وقد قاموا بين ويظنون لياما عديدة مغمومين إلى أن يلتقوا بها.

⁽¹²⁾ - رواية ((الصقلي وسليمة)) تحلل مشاكل المرأة الشرقية وأزماتها النفسية، وتحلل الأساليب التي تؤدي إلى انهيار النساء، وبالتالي، إلى سقوطهن في عالم الدعارة.

بسرره فتحبه حباً شديداً وتحاول أن تنقذه من شر الحاكم... وبعد مغامرات وفراق طوبيل، يلتقي البطل من جديد بحبيبته في القسطنطينية عند الملك التركي فيسعدان بهذا اللقاء... ويبدو واضحاً أن هذه الرواية -التي اهتمت بالجنس واللقاءات المدبرة- تحمل أثراً قوياً لتلك الأجواء التي أذاعتها ((الليالي)) بل إنها مستلهمة من حكاية ((الملك قمر الزمان وابنيه الأسد والأمجد)) (ترجمة جالان: 145/2-216)⁽¹³⁾.

يمكن القول، إذن، إن روايات الحب والمغامرات الفرنسية قد اقتبست من ((الليالي)) تقنياتها (أدوات الرومانسية، حبكها...) ومغامراتها، والصور العديدة التي كشفت عنها من حياة الشرق لا سيما صور القصور والسراي والحريم وسوق السرقيق وبيوت البغاء وملاحم القوافل في الأسواق، وخان التجار... إنها روايات حولت للشرق إلى أرض للمغامرات والمخاطرات المغربة وموطن للحب والانفعالات القوية...

ويبدو أن روايات من أمثال **دوجوميز** و**دوفيلديو** و**دولاروش** قد تجاوزن، في كسباتاتهن، عقدة الحياء والاحتشام في تطرقين لموضوع الحب والجس. فلقد تجردن من كل القيود والمحرمات وتوقفن في تصوير النساء الجميلات المتمردات، والتعبير عن قضايا الحب سواء كان حسياً أو جسدياً، وعرض ما كان يدور في حريم الملوك والسادة من اصطهاد للجواري والعبيد.⁽¹⁴⁾ ويعترف الدارسون أن هؤلاء الروائيات -اللاتي اهتمن بهوم المرأة الشرقية ونسجن آراء سيئة حول الحريم-⁽¹⁵⁾ اقتبسن مادتهن الروائية من حكايات شهرزاد، لا سيما في ((التاريخ المري للقصر العثماني)) و((مذكرات حريم)) و((الصقلي وسليمة)).

⁽¹³⁾ - فسي هذه الحكاية تتكرر البطلة بزي الرجال، فيحترمها الملك لشجاعته، وتحبها الأميرة التي كانت تعتقد أنها جثرت على فارس أحلامها.

⁽¹⁴⁾ - اهتمن كثيراً بوصف اللقاءات المدبرة والمثيرة بين الجنسين، ولحظات العشق، والصراع الذي يدور في القصور بين الجواري والنساء.

⁽¹⁵⁾ اعتبرن الحريم دور فسق ودعارة يسكنها شغيات حرم من الحب... ويبدو أنه بتأثير الأفكار التقابلية المبالغة والسائدة حول تعدد الزوجات في الشرق غلب الانطباع بأن هذا الشرق هو بلاد الجنس والفحش الأخلاقي.

2-توظيف العناصر الخارقة (الفانتاستيك)

والجدير بالتنبيه أن العديد من روايات الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن الثامن عشر، استلهمت من ((الليالي)) العنصر الحارق (الفانتاستيك) الذي يبعث الرهبة والخوف. فلقد وطعت الجنيات والسحرة والأرواح والأعمال الخارقة، لتلبية لرغبات القارئ الفرنسي الذي أصبح لا يجد صالقه المشوذة إلا في قصة بطلها عاشق شجاع ثؤور يملك طاقة الإخفاء أو خاتم سليمان، وتطبعه الجان بل تقدم له المساعدات الضرورية بحضوع تام. (16) ففي رواية أنجولا نجد البطل يستجد بالجان الخيرة لتلبية رغباته... وتتدخل جنية لتقوده نحو حبيبته على الرغم من مواجهة العفريت ماكيس للشرير... (17) وبعد مغامرات وأهوال تدور في عالم السحر والأرواح يلتقي أنجولا بحسنة ليريد فطير بها ويسعدان... وتعد هذه الرواية من أهم الروايات التي برعت في وصف مساهد الحب ولحظات العشق... ولقد استعرض فيها لاموريسر كل معلوماته عن السحر في الشرق، من طلاس ومسخ وحل للألعيار ونفاسير لأحكام. أما في رواية ((مرآة الأميرات الشرقيات)) (18) -التي تدور أحداثها في عالم السحر والتحولات، وتصور حياة الأميرات المتمردات- فنقدم لنا الكاتبة فاسل أدوات سحرية حديدية مثل المرأة التي تنبئ بالمستقبل، وطاقية الإخفاء، وخاتم سليمان، ونرسم لنا علاقة الشر بعالم السحر والجان المليء بالمخاطر والأهوال. ويبدو أن هذه الرواية -التي اهتمت

(16) لم ينتج روائيو القرن الثامن عشر المشهورون من أثر الليالي والمقوطة في دائرة السحر الشرقي. فجان فرانسوا مارمونتيل (J.F. MARMONTEL) (1723-1820) كتب أكثر من عشر قصص تجري وقائعها في الشرق الإسلامي، وحاول أن يصور فيها ما كان يجري في قصور تركيا والشام من غراميات بين الأمراء والحواري. أما الروائي لوساج فلقد خصص مجالاً للشرق في روايته الشهيرة ((الشیطان الأعرج))، وهي الرواية التي تحيل فيها الشيطان (le diable) يدرع سفوف المنازل ليشارك ما يجري فيها من مشاكل، والتي وصف فيها كذلك حياة اللصوص وقطاع الطرق. وقد اعتنى في الفصلين الثالث عشر والرابع عشر، بتصوير حياة الحرير، والمبيد الخصيلان وعادات العرب وتقاليدهم...

(17) نسي حكايه ((الوزير نور الدين مع شمس الدين آحيه)) يأخذ أحد العفريت البطل من البصرة إلى حبيبته في القاهرة ليلاً. وقبل طلوع فجر يقوم هذا العفريت بمساعدة عفريتة بإعادة البطل الأسطوري الذي قضى ليلة جنسية مع عشيقته.

(18) Mile FAGNAN, Le miroir des princesses orientales 1755

■ شريف عبد الواحد ■

بوصف اللقاءات المثيرة بين الإنسان والعفاريت- قد اعتمدت كثيراً على أدوات البناء الشرقي والعناصر الخارقة والقوطبية التي عرضتها الليالي بكل بهجة وسرور.⁽¹⁹⁾

لقد أصبحت الآن- الجان والعفاريت تؤدي وظائف خطيرة في الرواية الفرنسية (التي امتزجت فيها مشاهد الحب والغرام بالعناصر المدهشة والغريبة)⁽²⁰⁾. فهي لا تقوم بمساعدة الأبطال فحسب، (تقودهم إلى عشيقاتهم أو إلى الكور المنقونة في باطن الأرض وسرايب القصور القديمة). وإنما تحب وتعشق أيضاً الأميرات والجواري، وتعمل كل ما في وسعها من أجل إسعادهن وإرضاء طلباتهن، وقد لا تتردد في الانتقام منهن...⁽²¹⁾ وأصبح الشرق عالماً جديداً من الأحلام يحقق الرغبات الدفينة (النفسية والجسمية)، عالماً شهوانياً وحسياً ومتزفاً يمكنه الملوك والأمراء والعفاريت وعدة النار والسحرة والنسوة الجميلات المفريات القادرات على إثارة الفتنة...

⁽¹⁹⁾ - يبدو أن روليه ((مرة الأميرات الشرقيات)) منثرة بحكايات الليالي التي كثيراً ما تعود بنا إلى موضوع علاقة الإنسان بالجان والعفاريت (عالم الحوارق) ولا يستبعد أن تكون هذه الرواية -التي نجد فيها العفريت مرزاق يقع في هوى الأميرة ويبدل كل ما في وسعه للسيطرة على عواطفها- مقتبسة من حكاية ((الجمال والبنات الثلاث)) (ترجمة جالان 145/1-148). ومثلما يقتل العفريت جرجيس الأميرة التي خانتها مع إسمي، يقتل العفريت مرزاق معشوقته التي رفضته ورفضت كنوره. وما أكثر الجميلات، في الليالي، اللواتي أحبين عفريتاً فارتفع بهن في أفلاك السماء أو غاص بهن في أعماق الأرض وقدم لهن كل ما يملك من كنوز وأسرار.

⁽²⁰⁾ - يبدو أن عالم السحر والتحويلات كانت له أهمية قصوى في إنتاج روايات الحب والمغامرات الفرنسية التي جاءت مولكية لتحول في الدوق الأدبي، يتمثل في التمتع بهواة أعمال تمزج الطيفي بالخارق والواقعي بالمجيب؛ البطل (الفقير) ينام مع حبيبته (الأميرة) في منزل باب وهو أغنى (معادة) من السلاطين... والفارس الماشق يلتمس خاتماً فتكون في خدمته الأرواح...

⁽²¹⁾ - يبدو أن هذه الظاهرة (علاقة العفاريت بالنساء) والتي اشتهرت بها ليالي شهرزاد لم تكن معروفة في الرواية الفرنسية قبل القرن الثامن عشر، وإنما انتشرت في الأدب الفرنسي بعد ظهور ترجمة لوطيان جالان...

3- التأثير بموضوعات الرحلات

ولم تتأثر روايات الحب والمغامرات، في هذه الفترة، بموضوعات البحر والتنجيم التي أذاعتها ((الليالي))، وإنما تأثرت أيضاً بموضوعات الرحلات التي اشتهرت بها حكايات شهرزاد، وحاولت أن تستغلها أتما استغلال. ويبدو أن رحلات السندباد البحري بما فيها من صور وأوصاف ومغامرات قد أوحى إلى الكثير من الروائيين أن يؤلفوا عما كانوا يتخيلون من رحلات تجري أحداثها في عوالم خيالية مليئة بالمخاطر والأهوال. وكان من نتائج هذا التأثير أن انتشرت في الرواية الفرنسية اللقطات ((الكليشهات)) التي تميزت بها الليالي عن باقي القصص الشعبية العالمية مثل: الحيوانات العجيبة العملاقة (طير الرخ)، وجبال المشاطيس، وصخور الذهب والفضة، والخيول الطائرة، وأشجار الحوهر واللؤلؤ، وعبد النار، وبساط الريح، والفانوس السحري...

ونذكر من روايات الحب والمغامرات التي تأثرت بموضوع الرحلات الشهريزية:

- اكتشاف امبراطورية كنتهال (1730) للروائي فلرين دومونداس.

- أسفار الأمير العجيبة (1735) للروائي بوجن.

- أسفار نيكولا في أعماق الأرض (1753) لهولبيرغ.

- الرجل الطائر (1763) للسيدة بوبسو.

- مذكرات يهودي متجول (1777) لآنو

- الجزر الذهبية (1778) للسيدة لوكيرفو.

- الجزر المجهولة (1783) لجرفيل.

إن هذه الروايات تدور أحداثها في الأغلب الأعم - في عوالم شرقية خيالية، تسيطر عليها قوى السحر ويسودها جو روائي بديع. أما أبطالها فلا يختلفون كثيراً عن السندباد البحري في رحلاتهم ومغامراتهم واجتباء المكاسب. يعاودون الأسفار إلى مناطق نائية سعياً وراء المال والكنوز ويرجعون إلى بلدانهم سالمين غانمين على الرغم من الصعاب والمخاطر التي كانت تصادفهم. ويبدو أن حب الاستطلاع

الذي فطر عليه هؤلاء الأبطال وسعيهم وراء المعرفة وتعرضهم إلى المشقات والأهوال هو الذي جعل هذه الروايات أشد سحراً من سواها ودفع بالقراء إلى اقتنائها وقراءتها بشغف شديد.

إنها روايات شيقة تلهب الخيال: أبطالها مغامرون يعرضون حياتهم للخطر من أجل استكشاف الحقائق، يعانون كما يعاني السندباد، ويشاركون قمر الزمان تقلبات الدنيا، ويرحلون على البساط المسحور، ويمتطون طير الرخ أو الحصان الطائر. أما أمكنتها فجزر خيالية تارة، وكهوف عجيبة تارة أخرى، وعوالم غريبة (بساطن الأرض مثلاً) تارة ثالثة. ترسو السفينة قرب جزيرة مجهولة، وينزل المسافرون للبحث عن الماء والزاد، وإذا الجزيرة هي سمكة عملاقة تعيش وسط البحر فتراكمت عليها الرمال ونبتت على ظهرها الأشجار... وقد تحركت تلك الجزيرة/ السمكة ونزلت إلى الأعماق وانطبق عليها البحر المتلاطم بالأمواج، ولا ينجو من الغرق سوى البطل الدكي الذي يتمكن -في نهاية المطاف- من العودة إلى وطنه بعد أن اكتشف سر الوجود وحقيقة الكون.⁽²²⁾ وقد نتتية السفينة في البحر، ويغرق كل المسافرين إلا البطل الذي ينجو ويصل إلى جزيرة... يهبط إلى أعماق كهف فيكتشف جيالاً مليئة بالجواهر واللآلئ، وكائنات غريبة، وحيات عظيمة عملاقة ونباتات سحرية.. وفي النهاية، يسافر في النهر ويعود إلى وطنه بالثراء العظيم.

خوارق وأعاجيب عدة تنتقد الأبطال مما يقعون فيه من مأزق وورطات... يواجهون الأعاصير والوحوش والسحرة والكائنات العجيبة، ويعودون إلى باريس بأكياس من الجواهر واللآلئ التي يعثرون عليها في الجزر الخيالية⁽²³⁾، التي لا تختلف كثيراً عن جزر ((الليالي)). ((عالية ومظلة على البحر، فيها أطياف وأشجار متنوعة، ولزهار ومياه وجواهر وذهب، وكائنات خيالية عملاقة، وكهوف مخيفة، وأنهار...)).

⁽²²⁾ MORLLY, *Le naufrage des îles flottantes*

لا بد من الإشارة هنا - إلى أن مغامرة السندباد الأولى مسرحها جزيرة من نوع السمك الكبير.

⁽²³⁾ C.F.J.J. Clairfons, *Les îles flottantes*.

إن البطل في هذه الرواية يتعرض إلى سلسلة من المخاطر والمغريات، يخرج منها سرفاً ولكنه أكثر حكمة ونضج، عارفاً بحجم قوته وإمكاناته.

■ أثر ألف ليلة وليلة ■

وخلال صفة القول إن روايات الحب والمغامرات الفرنسية، في القرن الثامن عشر، اقتبست من الليالي كل ما يخدمها ويسهم في نموها: استخدمت تقنياتها، واستوحيت منها عدداً كبيراً من الصور والمشاهد والرموز، بل حاكتها في أسلوبها الأسطوري والخرافي. وهذا يعني أن الروائيين الفرنسيين قد استسلموا لفن المسرد القصصي الشهير رادي المتداخل، هذا الفن المغربي الذي أبقى السلطان شهریار معقود اللسان، والذي توفرت لهم فيه أصداء لغوهم ورغباتهم...

ولئن كانت ((الليالي)) قد أثرت في روايات الحب والمغامرات ووجهتها توجيهاً لا عهد لها به ونفخت فيها روحاً جديدة، فإن رواية العادات والتحليل النفسي لم تتج من هذا التأثير ولا من هذا للتوجيه. ولعل أبرز من يمثل هذا الاتجاه في القرن الثامن عشر: كريبيون الابن الذي كانت أعماله الروائية عبارة عن ألعاب سيكولوجية تهتم بالعقد والأمراض النفسية، وتشبع حب الاستطلاع وتزود بتعليق من النوع الراقي.



تحفل

الدخيرة الحكائية التراثية العربية بعدد والفر من النصوص السردية الشعبية، غير أن أهمها على الإطلاق هي ألف ليلة وليلة، الذي غدا نصاً ثقافياً شاملاً تولدت عنه نصوص في مختلف الأنواع الأدبية⁽¹⁾، هذا النص التراثي المهم قد اشتركت في تأليفه ثقافات مختلفة الأمكنة والأزمنة، بحيث يمكن لمباحث المتعمق في تأليفه أن يثبت ثلاث مراحل عمى الأقل هي الهندية والفارسية ثم العربية التي تمثل بدورها مرحلتين: بهادنية ومصرية⁽²⁾، وما زال يستأثر بعدد هائل من الدراسات الثقافية التي اهتمت بأصوله وتشكبه السردية وقراءة العناصر الثقافية المكتنزة فيه وفي بنيتها الحكائية، كما لم يزل له تأثير مستمر على عدد كبير من الأجناس الأدبية والإبداعية حتى اليوم، ولم يكن أمام الرواية العربية في رحلة استنهاضها لتراثها السردية إلا أن تتأثر به وتوظف بعض عناصره وبنياته الحكائية، ولعل أهم ما يمكن الاستشهاد به في هذا المجال رواية (ليالي ألف ليلة) لعמיד الرواية العربية مجيب محمود، وعدد غير قليل من الروايات مما لا مجال لحصرها، ذلك باستثناء التعالق بالليالي في فنون إبداعية أخرى كالمسرح من قبيل (شهرزاد) لتوفيق الحكيم و(أحلام شهرزاد) لعמיד الأدب العربي طه حسين و(سر شهرزاد) لعلي أحمد باكثير.

لقد اتخذ التعالق النصي بالليالي أشكالاً مختلفة، بين التعالق المباشر المصرح به، ويتم هذا بوعي وقصدية، عندما يعتمد بعض الكتاب وضع المؤشرات النصية الدالة على التعالق، وبين التعالق غير

أثر الليالي في صنعاء

مدينة مفتوحة

(دراسة في العلاقة

التأصيلية بالثقافة ليلة وليلة)

عبدالحكيم باقيس

المباشر، عبر استنبهام بعض عناصره وتراكيبه، ومحاكاة بيته السردية، وأهمها توالد أو تناسل الحكايات، ولعل رواية (صنعاء مدينة مفتوحة) للروائي اليمني محمد عبد الولي هي إحدى هذه النصوص التي تسربت إليها بعض العناصر الحكائية من الليالي التي تشكل أحد أهم روافد السردية في الثقافة العربية، والتي تحتفظ بها مخيلتنا الحكائية ونستلهم في حكايا بعض بيئاتها من دور أن نعي ذلك في معظم الأحيان.

وهنا لابد من إضاءة موجزة لمصطلح **التعالق النصي**، وهو ترجمة **Hypertextualite** أحد أشكال العلاقات النصية الخمس التي جاء بها جيرار جينت في كتابه الذائع (أطراس **Palimpseste**)، وهي الناص **Intertextualite**، النص المؤري أو الناص **Paratexte**، النص الواصمة أو الماوراء النصية **Metatextualite**، النص الجامعة أو معمارية النص **Architextualite**، المتفرعة أو التعلق النصي **Hypertextualite**، بحيث أضحي لكل نوع منها حدوده ومطلوه الخاص، ومن بينها مصطلح **التعالق النصي**، هو في أبسط تعريفاته كل علاقة تجمع نصاً لاحقاً (متعلق) بنص سابق (متعلق به) يحق به ويتماهى معه؛ أي أن النص اللاحق (يتعلق) بنص سابق يتقيه ويحاول احتذاه ومحاكاته أو معارضته، وقد حدد سعيد قطبي مسوع احتذاه ترجمه المصطلح (**Hypertextualite**) بالتعلق قائلًا: «نطلق في ذلك من الإيحاءات التي يحملها

فعل (تعلق)، فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعاً لـ (التعلق) لموصفات خاصة مميزة، تماماً كما يختار المرء «الحساء» من وسط الحساوات لتكون موضوعاً لتعلقه وهواه»⁽³⁾. لكن حابر عصفور يحدث تعديلاً على هذه الترجمة ويختار «التعلق» بدلاً من «التعلق»؛ لأن الأخيرة تحمل صيغة صرفية أكثر مطاوعة وتؤدي دلالات جديدة وترتبط بالإمكانات التي أتاحها الكمبيوتر لنص⁽⁴⁾، وسأخذ في استخدامنا بهذا التعديل لترجمة المصطلح، كونها تتضمن صيغة المقامة، وهي إحدى المميزات الجوهرية التي يتضمنها المفهوم، حيث يصف علاقة تفاعلية بين النصوص.

وفي الرواية اليمنية جرت محاولات عدة في استنبهام التراث السردية، يكفي أن نشير فيما يخص بالتعلق النصي فقط، إلى رواية (كمالديني) لمحمد عني لقمان عام 1947م، التي أدمجت في بيته السردية البسيطة حكاية هندية قديمة، ورواية (مأساة واق الوق) لمحمد محمود الربيري عام 1960م، التي تتعلق بنصوص من أدب الرحلة إلى عالم الأخيرة، لكنها تستنبهام ذلك بالاستفادة على نحو خاص من حديث الأسراء والمعراج، غير أن أهم نصين في الرواية اليمنية حتى اليوم استطاعا استنبهام التراث السردية العربي في إطار مستوى التعالق النصي هما رويتي (صنعاء مدينة مفتوحة) لمحمد أحمد

عبدالمولي عام 1978م، و(ركام ورهر) ليحيى عبي الأرياني عام 1988م، والأخيرة تستهم بوعي كبير التراث السردى الشعبي، وتعالق مع بنية السيرة الشعبية في عدة مستويات، منها:

مستوى قوانين الحكاية.

مستوى بنية الحدث والشخصية.

مستوى المكان والزمان.

مستوى اللغة السردية.

وقد كانت لنا معها وقفة مطولة في دراسة سابقة، أما رواية محمد عبدالمولي (صنعاء مدينة مفتوحة) فهي رواية مهمة وحلقة رئيسة في تاريخ السرد الروائى اليميني لاسبين: الأول يعود لمكانة كاتبها في السرد القصصى والروائى اليميني عامة، إذ يمكن التأريخ بإيداعه السردى لمحنة جديدة من التطور العنى لرواية اليمينية، والثاني لأن هذا النص الروائى قد مارس تأثيراً كبيراً على مجموعة من النصوص التى جاءت بعده أكان على مستوى التيمات، أو الموضوع، أم على مستوى التشكيل السردى، وهذه التأثير محله في روايات بحينة من قبيل (قرية التول) لمحمد حبيب عام 1979م، و(الرهبة) لريد مطيع دماج عام 1984م، و(السمار الثلاثة) لسعيد عولقي عام 1989م. وليد مظاهر تعالق رواية صنعاء مدينة مفتوحة بألف لينة ولينة سكثفي بالوقوف عند أبرز مستويين من مظاهر التعالق هما.

1. مستوى طرفي الحكى، السارد والمتلقى.
2. مستوى التركيب الحكائى القائم على تناس مجموعة من الحكايات من حكاية رئيسية، وقد اصطلاح نقدياً على تسميتها بالحكاية الإطارية، أو السرد الإطاري Frame Narrative¹⁵

(1) مستوى السارد والمتلقى

تعتمد البنية السردية في رواية (صنعاء مدينة مفتوحة) على الحضور المباشر المعلن عنه لمتلقى للحكى، يُعلن عنه مد البداية وتكرر الإشارة إليه في أكثر من موضوع في السرد عبر صيغة النداء المتكررة (يا صديقي) حين يتجه إليه السارد (نعمان) بالحديث عبر صمير المتكلم (أنا) وكأنه مائل أمامه، فيمضى معظم السرد عبر صيغة الخطاب المباشر، التى تتخذ شكل الرسالة الموجهة إلى صديق السارد، ومن المعلوم أن وجود المتلقى المباشر لسرد أمر تعرفه معظم الأشكال التراثية للحكى ومنها ألف لينة وليلة، حيث تقوم شهررد بدور السارد، في حين يقوم المنك شهررد بدور المتلقى المباشر، ذلك على مستوى الحكاية الإطارية، بينما تعدد الشخصيات الساردة بصمير المتكلم، وتعدد كذلك الشخصيات المتقنية على مستوى الحكايات الفرعية الأخرى، أو ما يُعرف بالحكايات المتسلسلة، وفي صنعاء مدينة مفتوحة، إذا اعتبرنا نعمان هو السارد الأصلي

لحكاية الإطارية، في مقابل شخصية الصديق العائب كمتلقي لخطاب، فإن الحكايات الفرعية الأخرى المتولدة عنها تتضمن مجموعة من الساردين الآخرين كمحمد مقل والصعابي وعبي الرعير، في حين يتحول نعمان وبعض الشخصيات الأخرى الخاضعة أثناء الحكاية الذي يجري بصمير المتكلم إلى الطرف الذي يتلقى الخطاب

ومثما أن حضور المتلقي الرئيس لسرد بطل في حدود التمهيد السردية لحكاية سواء أكانت إطارية أم متفرعة في ألف ليلة وليلة، يظل المتلقي الرئيس وهو الصديق العائب حاضراً في خطاب السارد في بنية الاستهلال بشكل رئيسي وعبر مجموعة الإشارات القصيرة له في النص، وحاضراً ضمناً عبر الصيغة الشفوية لخطاب التي تقترض وجوده المباشر إذ تتخلل مصادته جميع الوحدات السردية، بل تصل هيمنة الصيغة الشفاهية لسرد التي تقترض وجود المتلقي المباشر للخطاب باستدراك السارد لبعض الأحداث والحكايات التي قد يتم تجاوزها أو القفر عليها من قبل. «آه لقد نسيت، أنني لم أقص عليك هذه الحكاية من قبل...»، فيمضي السارد في سرد مجموعة الحكايات أو التعققات التي كان قد تجاوزها

ومن المعلوم أب الهدف من ممارسة الحكاية في هذا الشكل السردية من أهم عناصر

السرد، والحكي في ألف ليلة وليلة وسيلة لبقاء وذرة للموت، ثمarse شهر راد للهرب من القتل بواسطة تعيق الحكاية عبر توالده المستمر، يقول سعيد يقطي: «تسبب شهر راد بالخيط الناظم بين الحكاية الكبرى المنتهية، وتجهد لأخرى بقولها «إن ما سأحكيه أعجب مما حكيت» ويتعجب شهر راد مما يمكن أن يكون أعجب مما سمع، ويدفعه شره الفضول إلى طلب السماع من حلال السؤال السردية: كيف كان ذلك؟ وهذه السؤال نجده في محفلات الحكاية القديم في العديد من أنواع وأشكال السرد العربي، فيكون الجواب حكاية كبرى جديدة وهكذا دواليك... إلى أن تنتهي السارد رنياً بانتهاء العجب الذي يتولد عنه العفو عن شهر راد» (6)، كذلك يأتي الهدف من الحكاية في (صعاء مدينة مفتوحة)، فهو ليس رغبة في مزيد من التأثير مع الصديق العائب أو دفعاً لقدر محتوم يهدد حياة السارد، وإنما تولده رغبة في التخلص من الشعور بالوحدة والانقطاع الناحمين عن حالة الاعترا ب النفس الذي يعيشه السارد بعد أن انقطعت كافة علاقاته ممن حوله سواء أكانوا أهالي القرية أم أفراد أسرته، أم رفقاء الغرفة في المدينة، وتصبح ممارسة الحكاية وسيلة لاستعادة الاتصال بالصديق العائب الذي ترك عيابه عراً كبيراً هي حياة السارد، ولأنه لم يعد هناك من يحال لاستعادة العائب، فإن الحكاية بصيغة الرسالة يتجه نحو الذكريات، الذكريات المشتركة بين السارد وصديقه العائب

في استعادة حكي هذه الذكريات أولاً، لكن سرعان ما يتحول السرد إلى حكي عن ذكريات الآخرين من زملاء السارد في غرفة السكر، ينجم عنه تعليق للحكاية الإطارية عبر استعادة الشخصيات لذكرياتها وتناسل الحكي، وكأنه يخشى السارد الأصلي بعماد من انتهاء الحكي ووصول الخطاب عند منتهاه، ولذلك يمارس ذات الحيلة السردية التي مارسها شهرزاد، فيعمد على تعيق السرد وإيقاف تنامي الحكاية الإطارية عبر تفتيتها بمجموعة من الحكايات المناسبة منها.

(2) مستوى التركيب الحكائي :

يذكر سيفيا بافل أن تودوروف هو أول من أطلق «توالد الحكايات» في دراسته حول ألف ليلة وليلة من خلال التصميم Enchassement الذي يعني حالة من الترابط والتسلسل لوحدة السرد الأصلية Proposition، وانطلاقاً من هاتين المقولتين يجد تودوروف التوالد الحكائي يتم «في كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة في السرد فإن ذلك يستدعي حكاية جديدة يتم تصميمها مع الحكاية السابقة عليها»⁽⁷⁾، ورغم أهمية ما جاء به تودوروف والإقرار له بالفصل في دراسة ظاهرة توالد السرد في ألف ليلة وليلة فبافز يوسع دراسة هذه الظاهرة من خلال تحديده لمجموعة من التقنيات والقواعد التي عميت على توالد السرد.

يحدد بافل التقنيات أهم القواعد العامة التي ينجم عنها توالد السرد من خلال تمييزه لقواعد الثلاث الآتية:

1 يتكون السرد في ألف ليلة وليلة من جزئين: يصف الجزء الأول نوعاً من «عدم التوازن»، ويصف الجزء الثاني «استعادة التوازن»، ويمثل لها بالشكل التالي:

سرد ← عدم توازن ← استعادة التوازن

ويمثل لذلك مجموعة من الحكايات منها على سبيل المثال - حكاية التاجر والعفريت، حيث نجح «عدم التوازن» من الجريمة التي ارتكبها التاجر عندما رمى بالوفا فأصاب ابن العفريت وقتلته، وقرر العفريت قتل التاجر انتقاماً ويستمر عدم التوازن حتى يتدخل الثلاثة الشيوخ لانتقاد التاجر ويحكي كل واحد منهم قصة للعفريت حتى يتمكنوا من إقناعه بالعدول عن مطلبه وفي هذه الحالة كما يرى بافل يعد تدخل الشيوخ «استعادة للتوازن»⁽⁸⁾. ويصبح الحكي المتولد عن حكاية إطارية مسهماً في إعادة التوازن لنقصية أو موضوع عدم التوازن، يقول عن استعادة التوازن في حكاية (الصيد والعفريت): «لقد لمحت عمية التوازن نتيجة حديعة، وأيضاً نتيجة عمية «الحكي» حكي قصة تحتوي بدورها على حكايتين أخريين: (حكاية السعاء وحكاية الوزير المعاقب)»⁽⁹⁾.

2 قبل ظهور عنصر (عدم التوازن) في الحكاية

الرئيسية تبدأ معظم الحكايات بتمهيد يحكي عن بعض الأحداث والوقائع والشخصيات ذات العلاقة بموضوع عدم التوازن، بحيث يشكل هذا الحكي نصاً يمكن فصله عن النص الرئيسي بوصفه سرداً مستقلاً. ويعيد صياغة الشكل السابق على النحو التالي

سرد ← تمهيد ← عدم التوازن + استعداد التوازن
ويجزم من القاعدة الأولى والثانية حكاية إطارية تتضمن بدايتها مجموعة من الحكايات المتناسقة معها ذات الاستقلال النصي، لا يصممها سوى الحكاية الإطارية الرئيسية، لكنه عيز بين التمهيد في الحكاية الرئيسية السابقة، والتمهيد في الحكاية الفرعية ويرى «أن السرد السابق على السرد الرئيسي لا يمكن أبداً أن يكون مسبوقاً بتمهيد آخر.

3 وتتضمن القاعدة الثالثة أن كل «عدم تورث» يكون مسبوقاً بمخالفة كخرق لمنع أو انتهاك لتحريم سواء أكان ذلك بشكل صمني أم معلن

وانطلاقاً من هذه القواعد التي يتممخص عنها تولد السرد يمكننا النظر إلى التركيب الحكائي في صنعاء مدينة مفتوحة ومدى تعالقه بمجموع القواعد والتقنيات المولدة لتتأسس السرد في ألف لينة ولينة، وعني عن البيان أن تعالق النص اللاحق بالسابق لا يعي بالضرورة إعادة

صياغة السابق واحتذاءه حذو النعل بالنعل، إذ إن من خاصية التناسية أن تتضمن قدراً من الانزياح يسمح لنص أن يحاور ويستبهم البنى النصية السابقة ويعيد تركيبها دون أن يقع في أسر السابق

والتركيب الحكائي القائم على تولد وتناس الحكاية الإطارية في صنعاء مدينة مفتوحة سجم عن تعدد الشخصيات الساردة، حيث تروي كل واحدة منها حكايتها ومغامراتها الشخصية وذلك عند اقتراب الخطاب من منتصفه، يبدأ السرد بالسرد الأصلي نعمان وهو يروي حكايته التي نعلم منها أنه يعيش حالة من الاغتراب والانقطاع عن حوله ويشعر في سرد مجموعة من القصص عن أهالي القرية وجانب من مأساتهم عند هطول الأمطار واحتياج السيول لممتلكاتهم وسلب أرواحهم، وبعد أن يفرغ من سرد قصص القرية يتجه إلى الحديث عن رفاهه في المدينة كالصنعائي وعلي الرغبة، لكن نعمان كسارد أصلي وصاحب الحكاية الإطارية يترك لآخرين سرد حكاياتهم بأنفسهم ويكتفي بدور المؤطر لحكايات الفرعية، يدمج مجموعة الشخصيات والحكايات في خطابه الأصلي الذي يوجهه لصديقه العائب. وباستثناء بعض الحكايات الصغرى التي تضمنها سرد نعمان لمشاهداته في القرية، فيمكن توصيف التركيب الحكائي في الرواية أو الحكايات الثلاث المتولدة عن الحكاية الإطارية بالآتي:

1 حكاية محمد مقبل

2 حكاية الصنعاني

3 حكاية البحار عني الزغير

وكل حكاية من هذه الحكايات تصف جانباً من مأساة الشخصية الساردة أو حالة من عدم التوازن بحسب تعبير بافل كما تتميز كل واحدة منها باستقلال سردي، لا تتصل بالأخرى إلا في إطار الحكاية الإطارية الأم، والشخصيات مجموعة من أصدقاء السارد الأصلي والشخصية المحورية، فلا توجد علاقة مباشرة تربط محمد مقبل بالصنعاني أو علي الزغير، مثلما لا توجد علاقة مباشرة تربط البحار عني الزغير بالصنعاني عدا كونهم يتقاسمون السكن في إحدى العرف المحقة بأحد مقاهي مدينة عدن، ويعيشون كعمال بائسين حياتهم وهمومهم القومية اليومية حتى يدور حوار بينهم ذات يوم فيقرر أحدهم البوح لثاني بحكايته مأساته الخاصة (10).

وقد أرجع الباحث اليمني الدكتور مسعود عمشوش - وهو أول من أشار إلى ظاهرة تولد السرد في صعاء مدينة مفتوحة - تعدد الحكايات والشخصيات الساردة إلى أمرين: الأول يتصل بطبيعة السارد الذي يقف من سكان قريته عني مسافة من الانقطاع وعدم المشاركة والاتصال المباشر بهمومهم وحياتهم اليومية وذلك لا يتيح له أن يروي عنهم مباشرة، ولذلك استعاض عن سرد الحكايات عنهم عبر

إسنادها لغيره من الرواة، والثاني يعود إلى دلالة اختيار هذا الشكل من السرد القائم على تعدد الرواة والحكايات الذي يحش وحدة دلالية تكمن في جماعية الواقع المأساوي الذي تعيشه الشخصيات (11).

تبدأ حالة عدم التوازن في قصة كل شخصية من شخصيات الرواية الرئيسية (نعمان، محمد مقبل، الصنعاني، عني الزغير) عندما يسيطر عليها الشعور بالعزلة والفشل في تحقيق هدف معين كانت ترى فيه حلاً لمشاكلها. يفشل نعمان في إيجاد الحياة التي تليق به كشاب طموح كما يفشل في حق علاقات توصل إنسانية مع الآخرين، ويفشل محمد مقبل في عميق الهدف من هجرته الطويلة ويكتشف في النهاية أنه كان يشارك في معركة ليست بمعركته بحثاً عن انتقام مزيف، فقد قاتل مع الإنجليز والإيطاليين وحاض انتصارات وهمية كان نتيجتها فشل تحقيق حلمه بأن تكون بلاده كبقية البلاد التي شاهدها خلال رحلته هجرته، وفي النهاية قرر أن يعتزل في قريته الصغيرة بعد أن تولد لديه شعور آخر بالرضى المرير. وعاش الصنعاني حالة من العياب والعبث والإحساس المرير بفشله في الانتقام من كانوا سبباً في مقتل روحته وابنته وتدمير حياته، وأخطأ - كما أعلن لنعمان - في هدفه عندما رأى في الهروب سبيلاً لحل مشاكله، أما البحار عني الزغير فقد كان يعيش حياته بصورة فردية لا يعبا بأية قيمة

أو هدف خلال هجرته الطويلة، بن منه ظل يفسف رحمة هربه عن مواجهة واقعه بتبرير رائف حيث يرى في اليمينين من بني حننله سبباً في كل المشكل التي واحهها. وهكذا مارست جميع الشخصيات الهروب من مواجهة واقعها وعاشت لحظات من الشعور بالألم والاعتراب بسبب العيش، وهي حالة من عدم التوازن وفقاً للقاعدة الأولى بحسب بافل، أما الخطأ أو الفعل الذي ارتكبه كل شخصية وأدى إلى حالة عدم التوازن وفقاً لبافل كذلك - فهو رفض عماد مشاركة الآخرين وتناشي أية اتصالات بهم (الهروب من القرية إلى المدينة، والهروب من المدينة إلى القرية، الهروب من أهالي القرية والاكفاء عراقيتهم من نافذة المنزل، الهروب من الأسرة والمنزل إلى الكهف في أحد حبال القرية)، والخطأ الذي اقترعه الصنعائي هو عدم التنبه إلى ما يدور حوله من أحداث، وشعوره بخادع بأن لا شيء سيحدث «مرت الأحداث التي هزت العالم ولكنها لم تهز مدينتنا كثيراً، ولم أشعر بوجودها، ومارست حياتي بنفس الطريقة التي مارستها من قبل، بدوب تعبير...»، وكان ذلك الشعور الكاذب بالطمأنينة سبباً في مقتل روحته وطفته في الحرب التي شهدا الملكيون واحتياح القبائل لمدينة صنعاء عام 1948م، والخطأ في حكاية محمد مقبل وعلي الزغير هو الهجرة بعيداً عن الوطن، وهما ينبغي التأكيد على موقف الكاتب من موضوع الهجرة التي

يرى أنها خطأ يرقى إلى درجة الخطيئة التي لا يتطهر منها المهاجر إلا عبر فجيعة أو مأساة تكون عقاباً لها

وهكذا ففعل الهرب الذي مارسته جميع الشخصيات هو الفعل الذي أدى إلى حالة عدم التوازن، الموقف البشري من قضايا الوطن والاكفاء بالبحث عن الخلاص الفردي الشخصي دون النظر إلى ارتباطه بالخلاص العام لمجتمع والوطن بأكمله وهو موقف يظم جميع رؤى الشخصيات التي نعه الرواية في أكثر من موضع:

1. عماد. «أنا لا أحب محالهم ولا أحاديثهم، ولا أحضر معهم الصلاة في المسجد، لأنني لا أحب الصلاة حتى صلاة الجمعة، وأني فوق ذلك كله أحب أن أكون وحيداً، بلا أي إنسان، أنني أكره أي منهم يحاول تعكير حياتي التي مارستها» ص 9.
 2. الصنعائي: «إن حياتي ليس فيها أي تشوق، لأنها مش حياة كل عني ولكنها أكرهها» ص 45.
 3. البحار علي الرعير: «إن اليماني لا يستطيع أن يعيش معه، لأنه سيجعل حياتكم كلها حجيماً، وهو سيخلق لك المشاكل من لا شيء» ص 54.
- أما استعادة التوازن في الحكاية الإطارية والحكايات الفرعية الثلاث فيتم بعد أن يمرغ

في انقراع الزمن من برائن العدم، واستخلاص الحياة من قصة الموت»⁽¹³⁾.

الهوامش

- (1) سعيد يقطين الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1992م ص 34.
- (2) محمود طرشونة مسجل إلى الأدب المقارن ونظيفه على ألف ليلة وليلة تونس 1986م ص 90.
- (3) سعيد يقطين الرواية والتراث السردي ص 29 وفيه جاء في لشعر الجاهلي متعمدا هذه الدلالة، قول الأعشى في معبنة الشهيرة
- (4) جابر عصفور التعلق للعالم النصي صحيفة الحية لندن عدد 12/3 2003م
- (5) ينظر مصطلح Framenarrative في قاموس أساليب جبر السورس ترجمة السيد إمام مبريت لفتنر ومجموعات القاهرة 2003م ص 74.
- (6) سعيد يقطين الرواية والتراث السردي ص 35.
- (7) سيمفيا يافن توالد أسرد في ألف ليلة وليلة ترجمة هي أبو سيرة مجلة فصول العدد الأول ربيع 1994م
- (8) نفسه
- (9) نفسه.
- (10) رأى بعض النقاد أن الرواية ممكنة انطلاقاً من فهمهم الشكل التقني لنقص القارئ على الحكمة، منتظرة بحكاية أنها رواية غير مكتملة البنية والصواب أنها نص روائي استوفى كافة عناصر إنشاء الروائي الحديث

كل واحد من سرد حكاياته ويختص جميعهم من حالة الشعور بالانقطاع والعزلة الإنسانية إلى لحظة اكتشاف الذات أو المحطة الحاسمة في إحداث التحول الشبه بالتي يطلق عليها في النقد الدرامي (لحظة التحويل) بحيث يتم خلالها التخلص من الوعي الزائف، ويكتشف جميعهم أن خلاصهم الفردي مرتبط بالخلاص الاجتماعي، وهذا يصبح الحكيم سبيلاً لإعادة التوارث؛ ذلك أن وظيفة الحكيم الإنسانية عند إعادة سرد الأحداث أن يقدم معها خلاصة التجربة الإنسانية التي تشعرتنا بإنسانيتنا واكتشافنا لدواتنا عبر الحكيم، ولا لكي نعرف أنفسنا يجب علينا أن نغرس السرد، أن نكون رواة أو مستمعين⁽¹²⁾، فكر حكيم لا بد أن يطوي على قيمة ما، قد يصمرها السرد بحيث يصعب على المتلقي إدراك مغزيتها بسهولة ويسر، وهو أحد جوانب التعالق النصي في هذه الرواية، فالحكايات المتناسلة تؤدي وظيفة دلالية يتم عبر تحرير مجموعة من الخطابات المصممة، وهي إحدى سمات الحكيم التي مارسها الساردة الأصبية في الليالي عند توليدها لعدد هائل من الحكايات عمدت فيها شهراراد إلى «إحفاء الرسالة وتشفيرها في شفرة سردية معقدة يتوقف نجاحها في إبلاغ رسالتها الجوهرية المضمره على عدم نجاح مستقبل الرسالة في فك الشفرة، فلو نجح شهراراد في فك شفرة الرسالة الأولى لما كانت (الليالي) ولما منح النص

- (11) مسعود عمشوش تصدع لسرد في رواية صبياء
مدينة مفتوحة صحيفة 14 أكتوبر عدد 7 يوليو
1990 عدد
- (12) مسعود عمشوش مرجع مذكور
- (13) صبري حافظ حذل البنية في ليالي شهر زاد فصول
لعدد لذي صيف 1994م القاهرة

* * *



أثر المذاهب الأدبية الغربية على الأدب العربي الحديث (دعوة للمراجعة والتقييم)

إن الأدب العربي الحديث، منذ نشأته، قد تأثر تأثراً كبيراً بالمذاهب الأدبية الغربية، سواء أكانت هذه المذاهب تنتمي إلى القرن التاسع عشر أم إلى القرن العشرين. وقد انعكس هذا التأثير على مختلف جوانب الأدب العربي، من حيث الشكل والمضمون، ومن حيث اللغة والأسلوب. وقد أدى هذا التأثير إلى إغناء الأدب العربي، وجعله أكثر تنوعاً وعمقاً، ولكنه أدى أيضاً إلى فقدان بعضه لخصائصه الأصلية، وإلى تبني بعض المذاهب الغربية دون فهمها أو تقييمها. لذلك، نود أن ندعو إلى مراجعة هذا التأثير، وإلى تقييمه بشكل موضوعي، وذلك من أجل فهمه بشكل أفضل، ومن أجل الاستفادة من إيجابياته، وتجنب سلبياته.

إن المذاهب الأدبية الغربية، منذ القرن التاسع عشر، قد شهدت تطوراً كبيراً، وذلك نتيجة لتأثيرات مختلفة، من بينها الثورة العلمية، والتقدم التكنولوجي، والتغيرات الاجتماعية. وقد انعكس هذا التطور على مختلف جوانب الأدب الغربي، من حيث الشكل والمضمون، ومن حيث اللغة والأسلوب. وقد أدى هذا التطور إلى إغناء الأدب الغربي، وجعله أكثر تنوعاً وعمقاً، ولكنه أدى أيضاً إلى فقدان بعضه لخصائصه الأصلية، وإلى تبني بعض المذاهب الغربية دون فهمها أو تقييمها. لذلك، نود أن ندعو إلى مراجعة هذا التطور، وإلى تقييمه بشكل موضوعي، وذلك من أجل فهمه بشكل أفضل، ومن أجل الاستفادة من إيجابياته، وتجنب سلبياته.

بكري عبد القوي عبد الله

أستاذ الأدب العربي، جامعة القاهرة

الطبعة الأولى: ١٩٩٠م

٦٨



التي هي موروثة ليس منّا من يدع
 أناس أسياء جفيدة. وقد علم
 القصور في الطهر الفلاني العربي
 أن طي من استظفوا ليس طي
 مخدّر من حديد هذا إلى العودة
 قصيرة في القصيدة الثالثة ولكن
 صديق الشاعر في قصيدة واحدة

الشعر الذي صوّره (المجلد)
 ثم (الأسفل) في تشارب مطر
 الطيرة يصفى حتى يرى من الأند
 صيلاً أسياء في نوحه قد أن تصد
 في الطهر العربي القصيدة إذ فيه
 يرى الطيرة برأت نفسه التي كانت
 و حاتم وقطبي يبدل بين مناظرها
 وأحسبها الخاصة كما يرى في
 قصيدة الملهمة (المجلد)

والذا في النجوى ذلك الطيغ
 الشكر والحب من غير غشوة
 (في طيغ سارا) بأبي طي شيب
 الشعر بوجه نيرة حب فلفقة وكفه

والذي في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة

والذي في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة

والذي في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة

والذي في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة

والذي في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة

والذي في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة

والذي في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة

والذي في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة
 في القصيدة القصيرة

• بعد التحديد في
 الشعر الفلاني العربي
 ثم في المبرج والقصيدة
 والأشعرية القصيدة، وكان
 منهيها أن تبدأ القصيدة
 الأدبية أولاً في الشعر
 الفلاني. ذلك لأنه قد
 جعل الأسى وركب القرب
 من أسلافهم



• وحديث السرحيات
الترجمية في الآداب
الغربية العامة الحق
لمتناها ونهضتها
وقد كتب الترجمة السهل
من الخاتمة الأسفل
والسرحيات المترجمة
الكتب على السرحيات
الرومانسية الترجمة
ثم الإنكليزية

[illegible]

درجہ اولیٰ: ۱۰۰ تا ۱۲۰

ويعتبرها لسان الله على الخلق
 في كل زمان ومكان
 وهذا هو القرآن الكريم
 الذي نزل على نبي الله محمد
 صلى الله عليه وسلم
 في مكة المكرمة
 في شهر رمضان
 في سنة ١٢٠٠ هـ
 الموافق ١٨٠٩ م

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠

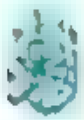
6. *Notes* *Revised*

وجد هذا الاستعداد الذي لم
 يتصوره أحد لأهل تلك طليع مصر
 هذه المعاصرة. وهو أن
 مصر من الآن أصبحت
 في طريقها إلى أن تكون
 من بين الأمم المتقدمة
 في العالم. وهذا ما
 لم يتصوره أحد من
 القدامى. والآن
 نحن نرى أن مصر
 أصبحت من بين
 الأمم المتقدمة
 في العالم. وهذا
 ما لم يتصوره أحد
 من القدامى. والآن
 نحن نرى أن مصر
 أصبحت من بين
 الأمم المتقدمة
 في العالم. وهذا
 ما لم يتصوره أحد
 من القدامى.

[illegible][illegible][illegible][illegible]

وَأَمَّا الْفُلُ فَأَنزَلْنَاهُ ذِي الْقُرْبَىٰ وَأَوْرَثْنَاهَا قَوْمَ يَافُثَ





• من أهم المحاولات
التي سبقتها وصلى الأديبة
العرب منذ ذهب الأديبة
العربية. ما قام به الأستاذ
محمود السحراني الذي
تكلم عن "تطور المعاصر"
وعن "الطريق الحثيث" وعن
"ذهب الأديبة" و"الطريق
الحثيث"

والتدريية ومن هنا على، الاحالات المتعددة أو لحوج والوحى في القصيدة تتص بهذه الصيغة العربيه للاسطوره وتقول الاسطورة ان النسوة لا يأكلن طوال فترة اعياد تموز تلك هي شيء مطحون بالوحى ويعتصر عد وهي على ثمار الارض التي لا مطحون لحرمانا لجري ليمور في تلك الصيغة وهذه هي الصيغة التي يخلق عبر الإشارات المتعددة للجوع والنسوة المخلقات حول الوحى في الحقول في القصيدة

وأما من حيث أدوات التعبير الشعري فقد بقي من إسهام السياب الكثير في هذا المجال فقد أكد بتميز قاموسه اللغوي على قدرة النص الشعري على إقامة عتبة اللغوي المتميز الذي يصبح فيه عندما س استعري بصفا بعبارة معنى بينما يصبح فيه حرس بكلمة بربحنا س بطوى عيب من روى، احذار، فالقارى يستمتع بالقصيدة لحيده ما تقدمه له من تجربة، يكن تلك التجربة لا تتكشف في انقها لكامل إلا من خلال وحدد اسى وانعى وتصاعر الحرس و نعاموس ولرؤية وقد حو السباد من خلال هذا الصاعر حاصلة اخرى بقيت في وجدى القصيدة العربية من بعده الا وهي اعمدة علاقات المحاور بين الكلف دت لا تثلث العلاقات بما فيها من تالفة أو تناقض أو توتر أو جدى هي أداة هامة من أدوات إثراء القاموس الشعري وتولين الإحداثيات والدلالات في القصيدة لحدثه فليج بعد المبررة معصونة بذاتها بر عم كل الجهد المبذول في التأليف لى لى عا نحل عه من علاقات لا تحدد معناه المعطر لى عا

معنى القاموس الشعري كله وموعيه المعنى المرحطة به أو الحالة النفسية التي يوحى بها

وقد مر من الاهتمام بتلك لعلاقات على لشاعر العباية بدقة الكلمات وهي لدقة لمي نطلب في مجن الشعر قدرا من الالتباس والمارقة وحول الدلالة من والفصوص حتى تصبح اللغة استعارية وتصويرية في أن قدم يعد لشعر تعبير بالغة، بل تفكير ابها وتصويرا بعمود بها باللغة النقة والخصوصية فمس من طبيعة اسعة الشعرية الإحساس أو الإبداع كاللغة النثرية وأما الإيحاء وانتفاط، أي الإشارة الى الشيء من خلال نظيره ومن هنا لا تصبح الصورة أو الاستعارة من أدوات البلاغة الشعرية أو من مكنونها بل لى لى كى يقولون، بل هي الأداة القادرة على بلورة التجربة الشعرية وهذا هو الحال بالنسبة للموسيقى فقد كان السياب من أكثر شعراء حسه حسابية، موسيقى القصيدة ومن أروعهم حسا محوير الغروض في إثراء تلك الموسيقى وتلويها ومن هنا نجد أن التشكيل الموسيقى الذى أولاه السياب عناية فائقة قد أصبح لدى من أعقبه من الشعراء من مصادر الاحتفاء بالتجربة السيابية ومن عناصرها الفاعلة في عديد من عبارات الشعر

وقد كلفه لا يراى السياب حيا وفعالا في واقع اشعرى العبرى غير عى مرى بك هذا الزمن عى رحيله

✻ ✻ ✻

أجراس الموت والميلاد قراءة في قصيدة «الموت والنهر للسياب»

سعيد الغانمي *

متلعا قسم النقد لقرنسي المفكر جى - جاك روسو لى اثنتى، هما، جان - جاك و - روسو ووضع عيه معاناة الانسان عى كاهن افكر، قسم انتقد العربي السياب الى ثغير هما «بدر شاكره الاسدى و - السياب: الشاعر وجعل ضعف الأول سببا لإبداع الثاني هكذا تم الطرد الى السمات وكأنه حالة معدة بحد شعرك كان بقاده مجلبون بفسيون يتحول صغفه نفسى مصدر قوه بهم

من المؤكد أن السياب كان ثاني ثلاثة في أهم حركة تجديد عرقها الشعر العربي الحديث، وهي حركة الشعر لخر، انش

كيف تعامل النقد العربي مع السياب؟

لقد مرانا سيرة السياب، وتقمعا معاناته النفسية شاما وكهلا، قرانا الكتب التي فراها السياب والكتب لتي لم يقرأها، أعدنا مؤامهم بمن تأثر بهم، ومن لم يثأر لاحظت أوجه لشبه بينه وبين فيوت وسيتوين وأوجه الاختلاف عى غيرهما، وقد سلك مساره وشره و حطة السباب واعتراهاته وأراضه، حتى تمكن النقد أخيرا من اكتشاف علاج المرض الذي مات به السباب فعاداً كنت لىحه

✻ كاند من العرو

والتدريية ومن هنا على، الاحالات المتعددة أو لحوج والوحى في القصيدة تتص بهذه الصيغة العربيه للاسطوره وتقول الاسطورة أن البسوة لا تأكل طوال فترة اعباء تمور تلك هي شيء مطحون بالوحى ويعتصر عد وهي على ثمار الارض التي لا مطحون لحرمانا لجري ليمور في تلك البصيفة وهذه هي البصيفة التي يخلق عبر الإشارات المتعدده للجوع والبسوة المخلقات حول الوحى في الحقول في القصيدة

وأما من حيث أدوات التعبير الشعري فقد بقي من إسهام السياب الكثير في هذا المجال فقد أكد بتميز قاموسه اللغوي على قدرة النص الشعري على إقامة عهدة اللغوي المتميز الذي يصبح فيه عندما س استعري بصفا بعام لمعنى بينه يصبح فيه حرس بكلمة بربحها ببطون عيبه من روى، احداثا فالتقارير يستمتع بالقصيدة الحيدة ما تقدمه له من تجربة، يكن تلك التجربة لا تتكشف في انقها لكامل إلا من خلال وحدد اسى وانعنى وتصاعر الحرس و قاموس و لرؤية وقد حقا السند من خلال هذا اصاع حاصلة اخرى بقيت في وجدى القصيدة العربية من بعده الا وهي اعمدة علاقت الحوار بين الكف دت لا تلك العلاقات بما فيها من تالفة أو تناقض أو توتر أو جدى هي أداة هامة من أدوات إثراء القاموس الشعري وتولين الإحداثيات والدلالات في القصيدة لحدثه فليج بعد البسوة معصونة بذاتها بر عم كل الجهد المبذول في التأليف لى لى ما نحل عنه من علاقات لا تحدد معناه المعطر

معنى القاموس الشعري كله وموعيه البعنة المرحطة به أو الحالة النفسية التي يوحى بها

وقد مر من الاهتمام بتلك لعلاقات على لشاعر العباية بدقة الكلمات وهي لدقة لمي نطلب في مجن الشعر قدرا من الالتباس والمارقة وحول الدلالة من والفصوص حتى تصبح اللغة استعارية وتصويرية في أن قدم يعد لشعر تعبير بالغة، بل تفكير ابها وتصويرا بعمود بها باللغة النقة والخصوصية فمس من طبيعة اسعة الشعرية الإحساس أو الإبداع كاللغة الشعرية وأما الإيحاء وانتفاط، أي الإشارة الى الشيء من خلال نظيره ومن هنا لا تصبح البسوة أو الاستعارة من أدوات البلاغة الشعرية أو من مكنونها بل لى لى كى يقولون، بل هي الأداة القادرة على بلورة التجربة الشعرية وهذا هو الحال بالنسبة للموسيقى فقد كان السياب من أكثر شعراء حسه حسابية، موسيقى لقصيدة ومن أروعهم حسا مدور الغروض في إثراء تلك الموسيقى وتلويها ومن هنا نجد أن التشكيل الموسيقى الذى أولاه السياب عناية فائقة قد أصبح لدى من أعقبه من الشعراء من مصادر الاحتفاء بالتجربة السيابية ومن عناصرها الفاعلة في عديد من عبارات الشعر

بعد كله لا يراى السياب حيا وفعالا في واقع اشعر العربي غير عى مرى بك هذا الزمن على رحيله

✻ ✻ ✻

أجراس الموت والميلاد قراءة في قصيدة «الموت والنهر للسياب»

سعيد الغانمي *

متلعا قسم النقد لقرنسي المفكر جان - جاك روسو إلى اثنين، هما، جان - جاك و «روسو» ووضع عيه معاناة الانسان على كاهن افكر، قسم انتقد العربي السياب الى غير هما «بدر شاكره العباس» و «السياب» الشاعر وجعل ضعف الأول سببا لإبداع الثاني هكذا تم الطرد الى السمات وكأنه حالة معدة بحد شعرك كان بقائه مجلبون بفسيون يتحول صغفه نفسي مصدر قوه بهم

من المؤكد أن السياب كان ثاني ثلاثة في اهم حركة تجديد عرقها الشعر العربي الحديث، وهي حركة الشعر لخر، اني

كيف تعامل النقد العربي مع اسباب؟

لقد مرانا سيرة السحاب، وتقمعا معاناته البعنة شاما وكهلاء، قرانا الكتب التي فراها السياب والكتب التي لم يقرأها، اعدنا مؤامهم بمن تأثر بهم، ومن لم يثأر لاحظت أوجه لشبه بينه وبين فيوت وسيتوين وأوجه الاختلاف عن غيرهما، وقد سلك مساره وشره و حطة السحاب واعتراهاته وأمراضه، حتى تمكن النقد أخيرا من اكتشاف علاج المرض الذي مات به السحاب فعاداً كنت لنبهه

✻ كاند من العرو

مقتضى عليها ويشترك فيها السياب وبذلك ملائكة وانبيائي
ونقد انفراد شعر السياب بين هؤلاء ببعض الخصائص التي
ستحاول هذه الدراسة الوقوف على المبرور منها، ثم تنصرف إلى
التحليل النصي للقصيدة «لهو واموت»

وفي الوقت الذي خصرت فيه نازك حركة الشعر الحر
بوصفها «حركة تجديد عروصي» في الأساس كان لسياب يرى
أنها ثورة شاملة تمتد من أصغر الوحدات الشكلية حتى نطاق
طبيعة رؤية لعالم. وبهذا لم يتردد في الجمع بين انشؤيه
اللاشعري في حذمية الالفاظ للمعاني والاستعارات الحيوية في
الرومانسية في قوله: «لا بد لكل ثورة باضحة أن تبدأ بالمضغون
قبل الشكل» فالشكل تابع يخدم المضمون والحوهر الحدي هو
الذي يبعث له عن شكل جديد. ويحطم لاصار القديم كما تحطم
البدرة فشورما. فندحرر بالإمكان الآن الاعلان عن ميلاد
مفهوم جديد للقصيدة قبل الآن كس هناك «شعر» أي تتابع
مبني «الذنب» وأنه أما لأن فقد صار بالإمكان الحديث
عن القصيدة التي تتسم بالوحدة وهذا ما شخصه السياب
منذ نفسه قائلاً: «لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح أن يجعل
القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لا تحرب وقد تمت في

دبيب أسنانها لاحتلت القصيدة كلها» فليس جزء من القصيدة
بشرف على الأقل. فهل يسمح انشاعر الحداثة بالكتابة بوحدة
ما تكون حرة خرة في سبيلها هذا؟

حين نفحص فكرة «القصيدة» باعتبارها كائناً عضوياً
متماسكاً مختلفاً عن الشعر الذي هو «الشيء» الذي
يوجد في الشاعر كشخصية حرة في شئ يخص
فانقصيدة عند الآن كيان نصي متداخل المستويات ومن طبعه
الكيان النصي أنه لا يقتصر إلا بمحاظية ما يري قاعاً مشاراً في
إساحة من ناحية، وإمكان تحمله من ناحية أخرى إلى مسويير
هذا المستوى الصوتي الذي يعتمد وسائل التتميط الصوتي
التي تخاطب الأذن، كالحنوس والقورية واسوون والإيقاع
والنفاثية. الخ، والمستوى الدلالي الذي يعتمد وسائل التبعيط
الدلالي، التي تحاطب الفكر كالأستعارة والكناية والمجاز المرسل
والالتقاب ووجهة النظر. الخ، وكان السياب يعرف تماماً أنه
يجوز نقشة على مستوى وسائل التبعيط الصوتي في الشعر
لعمري تحرير القافية وإطلاق عدد التبعيلات، ولكنه في الوقت
نفسه كان يدرك أن ما يقوم به أي عنصر في مستوى معين يؤدي
بالضرورة إلى تغيير المستوى الآخر، ولذلك من الوزن والقافية
ليسا من الوسائل الصوتية وحسب، بل هما يؤديان حلقة
وظيفة دلالية أيضاً ومن هنا يصير عن مسارهم «حجر عثره»
دون وحدة القصيدة

كثيراً ما وصف السياب «عذبة» وصف صحده
بأنه لا يملك لسانه بعبث إلى إمرار انقاض ابورمه التلعائنه في
شعره وبحولته مزج بين البخور والنعيمية التفعيلة الواحدة
والبحور متعددة النعائين فحسب، بل لأنه يهتم بمحاكاة
الكلمة المفردة في دنياها ومن ما تأتي بخاربه في تضعيف ما لا
يضعف، وفي التكرار الذي يوشك أن يجعل الكلمة «شيئاً»
وليس أكثر مظاهر احتفال السياب بعديته لكلمة «عذبة» التي
لي تكراراً للكلمات ذات اسماء الرباعي المتأخو عن التثنية
مكرر مثل (همهمة) و(وموسة) و(وشوشة) و(كركرة)
و(همهمة) وكذلك الكلمات ذات البدء لثلاثي المتخو عن
الثاني المكرر مثل (رمي) و(أجن) و(صمبل) و(دمب)
و(جفيف) الخ وتشارك جميع هذه الكلمات في كونها تدخل
فيما يسمى بكلمات المحاكاة لصوتية (Onomatopoeic) أي
الكلمات التي تعبر عن أصوات هي تنسب تقليد لأصوات
الصنعة. لا أعني أن اهتمام السياب بها يعود إلى شعوره
بأنه في هذه الكلمات في كونها تعبر تعبيراً طبيعياً عن أفكاره
فقد نجد أن هذه النظريات منذ زمن غير قريب، وأن
هذا الذي نلاحظه في شعره على طبيعة الدمار اللغوي، بل
أنه في هذا البحر منها فقط فهذه الكلمات تمثل أفكاراً
بشكلها الوصفية التي تكثر عن معانيها، أو إلى جانبها لأنها تعتمد
على تكرار إيقاعي يسعه لها بأن تكون صدى صوبياً أو مراد

غير أن هذا الاهتمام بالصوت لا يلهي اهتمام معاني
بالدلالة ووسائلها البلاغية والدلالة هو إحدى الوسائل
الدلالية التي تتكرر في شعره، إذ لا تكاد تجد قصيدة من
قصائده من تشبيه ليس أنه لا يتردد في مزج عدد كبير من
التشبيهات معاً وحرارة وقوة السياب في هذا المجال
وتشبيهاته توجد طغيان التشبيه على الاستعارة صحيح أن
«تشبيه» ليس وسيلة بلاغية بل هي قبلة بالاستعارة، لكن
السياب يطارق استخدام تشبيهاته بدرجة رفيعة جداً ما يسد
نصف السطح الشعري وهذا قد مر منه في شعره
ويصغي عليه شتاً من الطروقة بل إنه أحياناً يصوغ صوره
استناداً إلى ما يمكن تسميته بـ «تشبيه» متناظر أو تشبيه
مزدوج مثله «ولو سراج من نار» «عذبة» «لا مفر من»
ومثل هذه السطور

كان مثار النقع فوق دؤوسنا

وأسيافنا ليل تنهاوي كواكبه

وبيت المعري

يلبي هذه عروس من أزواج عليها قلادة من جمال

لقد شمه بشار كثافة الغدير والتمايع السيوف من خلاله
لليل تتساقط فيه الكواكب، وشبه المعري الليلة عظمة ذات
الوجوم المبطنة بعروس وجبة عليها قلادة لامعة وفي الحالين
مظل التشبيه تشبه شبتين شبتين كل منهما متده في الكرور
قاربه هدين البيت: يقول السيد

مثلث تقتصى ابريج نر الغيار

عن جناح الفراشة مات النهار

لوجدنا أن لسبب عدمه ، يشبه شبتين شبتين

لكنه يقدم لنا جملتين فعليتين (تقصى الريح) و (مات النهار)
سبب استخدام (مثلثا) وتتضمن حصة (مات النهار) استعارة
مكببة بعاد الشمس فكان اختفاء شعاعات آخر النهار الذائب
في ظلام الليل القادم تتساقط لألوان الزاهية عن جناح الفراشة
في الريح وهذا يعني أن التشبيه عند المعري يصعد

الحركة الواضحة في استخدام الجملة المعقدة ، يشبه عروس
عصر المتأخر في العصر (جناح الفراشة) فقد استخدم المعري
وسيلة قديمة بعد أن طوعها لحاجاته لاسية ، فجدد

أما أمور المظاهر الدلالية التي استخدمها المعري فمفاتيح
وهو استعماله بلاساطر وأرموز بديهة أمثولة فمعنى له
تجديدها زمانا ومكانا دون أن تكون للرمز قيمة

وهذا الاستعمال، هذا الذي هو الذي ميز شعر السبب في تلك
المرحلة من عصر الشعر العربي ، بما يمكن لنا أن نسميه بـ
«استخدام الرومانسية العربية» ، حيث تعكس لنا الشعر من
التحرر من الجماعة إلى الفرد فتحررت من «أنا جمعية» تتكلم
باسم الجماعة وتعرض عنها ، إلى «أنا فردية» تريد أن تتحرر
تاريخ الجماعة وربما الانسانية كلها في ذات واحدة هذا طبعها
فضلا عن استثماره المقلوب للمرأة ، كما بينا في مكان آخر ، الذي
توجد فيه برقة في علاقة تناوبية مع الصورة المرآوية إذا
حصر المرأة عاكس الصورة المرآوية ، وإذا حصر المرآوية
غائب المرآة

نعود الآن للتحليل اسمي لقصيدة «الموت والنهر».

بما من العنود ، نجد أنها في برقة نوع من المقابلة المضمرة
بالدمج الموت لا مابن النهر ، هو ليس بمفهوم محض الموت
هو أسلاد ونقيض النهر أسيلاد والجفاف ، ولا ذكر لميلاد أو
الجعف في القصيدة بل نجد على العكس من الميلاد تكرر

مفونات الموت وأموتني والكدماء السائلة ، وبدلا من الجفاف
تتكرر مفردات الحصرة ولشجرة والعصون والشعر وهذا
بالطبع عكس ما يحصل في «أشسوة المطر» مثلا ، حيث تظهر
المقابلة صريحة بين الموت وأسيلاد
لقد استأثرت به وأرتعاشة الحريق
والموت والميلاد والظلام والصباح

هذا يعرف أن في النقيض تروعا لاستبعاد نقيضه ، إذ
نحن النقيض إلى تقبضه في غائب الأحرار في اللغة العادية
تستبعد (النهر وأموت) عنصرين من طرفي مقابلة الأساسية
فالصورة في الأصل هي
النهر في الحفاف

أسيلاد في الموت

لقد تحل العنود عن طرفي المقابلة المتضادين ، وأقام
تأطير صعبا معصر بدمج لتقيضهما بما يقابلهما ، فدمج
النهر بالميلاد والموت باليناس ، ثم جعل المقابلة بين الموت والنهر
، فذلك نحت لعصده تماما عن أسيلاد والجفاف ، فلم يظهر ،

هـ هـ

أبعد العنود في مقابلة يأتي الترقيم . قسم السبب القصيدة
إلى قسمين ، القسم الأول بصير المتكلم عند طعن
صغير كـ يرى لكنه لا رقم ، ويتحدث المقطع الثاني بصير
اشخص نفسه بعد عشرين سنة لكنه يحمل رقم ٢ - الترقيم
لا يفرد ، بل يتركب في طبعتي دله مجلة شعر ، ودار
العنود ، عـ طـ رقم لأول ولعه سقط سهوا لا يهم ، ما يهم
هو حضور الرقم ٢ - وليس غياب الرقم ١ - أن وظيفة
الترقيم هنا أن تعرضنا لوجود شائنة من مقطعين مثلما في
عنود وسنقوم هذه لتسبب في افتراض قيام القصيدة على
البنية مكببة ستعرف الثلاثيات خلصة مثلما تفعل قصيدته
الأخرى ، نعم

بدأ القصيدة ببناء بويب بويب بويب - نهر معادي
لقد بدأ العنود يدخل في سبيج القصيدة ، فالنهر المقصود هو
بويب ، ولكن كيف عرفنا أن بويب معادي هنا؟ ألا يمكن أن يكون
بويب مبتدا حظه (أجراس برج)؟ يمكن طبعنا لكن لو أننا انتبهنا
إلى جميع الصيغ الأخرى الواردة في القصيدة لعرفنا أنها جميع
وربب بصيغة (بويب - بويب) أي بإشادات يا الباء حذف
باء الباء هنا يؤدي إلى عوض إعرابي مقصود وبسبب قرع

اسم
أرسي
رصاصه

تخضع لغة التكرار الصوتي في لغة البشر « دجرج »
للمصيدة « يهري » كالمطر ، و تصحى « لم
الحزين كالطره » ، التشبيه في العالين تشبيه الماء بالماء ،
والسيولة بالسيولة ، الدهر كالطره والعالين الفاضح بالدهاء
والدموع كالطره لكن التشبيه هنا لا يأتي لقياس عنصر عنصر
آخر بل إنه كلمة «طره» لا تهتم إطلاقاً بصورة لطره أو نوعه
أو عنصره ، بل تهتم بصوته ، وهي ليست صغية يهري سمع
الطره من أشكال تخاطب لغوي ، بل بما يقوله من أصوات
وأجراس تحاصب لأذن في الموضع حرس وخير وصوت
ساقط وهذا الجرس السمع هو الذي يجعل المطر حزيناً
وأن دعوى هذا الحزب و لحرس على كل ما في العالم من أصوات
يجعل أنهر نفسه والعالين كله حزينين ، مرمع سموتهما
الظاهرة وربما بسببها

من هنا تأتي التأكيد على أهميته حاسة السمع في القصيدة
(والتشبيه الحسي يهري منه في القرار) بل إن الرعب في السمع
تحول الجرج في لغة المردن وفي عبارة (وأرشف لضمر دوحه
و السحب) يحوي شاعر عبارة (يوهف السمع) إلى (يوهف
بصمير) في محاولة للاستماع بكل الحواس

وتتيح لنا اسمه السردية - الأوتول في قصائد السحاب أن
نجرب عليها بعض التفسيرات السردية المتمثلة بوجهه انظر على
لحصوصه تغيب بتعريف موجهة النظر على مستوى المكاني تبدأ
لقصيدة بـ «يرج صاع في قرارة لبحر» ويستطيع أن يفترض
أنه موج باهري قديم بما يسمى بالرغورة أو انكورة كما يجب أن
يقول - أشي يذكر فيها سم الله ، وهو موج هبط إلى هراة البحر ،
باطن لأرض فتحول العالي إلى هبط ولعل الفعل الماضي يعني أن
البرج لم يضع الآن بل ضاع منذ زمن محقق ، حتى لم يبق منه
سوى حوربه الذي يتكرر في حرس المياه في الجوار وانظر هذا
بولج بصور الارتفاع الذي يهبط بتكرر في قوله «أودلو اطن من
أسرة الظلال» الإطلالة هي أصلاً النظر من مكان مرتفع إلى شيء
حفيض غير أن المتكلم يريد أن يظل ليلمح القمر أهلاً بكيفه - وهو
على موقع ليس أن يرمع رأسه بعيد القمر غرقه حياشده مع
يكن الشاعر يود أن يؤكد ما سمعه السرديات أحداثه موجهة نظر
عين الطائر حيث يتم وصف الأشياء من الأعلى مما يسمح برؤية
المشهد الكلي

القصيدة ، لا تعرف هل كلمة «مويب» مبادئ أم مبتداً وهذا
يعني أنها لا تعرف هل الجملة التالية متصلة بها حيزاً ، أم
مقطعة عنها لكن تكرار (يويب يا يويب) هو الذي يحدد ما بها
مبادئ. فمن يناديه؟ أهناك شخص آخر أو قناع ، أم شخص
الشاعر نفسه؟ بمسألة لسانه ، من هذا المفتاح مكتوب
بالفونولوج أم بالفونولوج المروي؟ حين تنتهي من الأبواب الستة
الأولى ترد عبارة «هيدلهم في دمي حدي» ، وتتابع بعدها ضعيف
لمتكلم (دمي بهري ، قنصتي لبحر) ويسوأن المتكلم يلح على
كلمة «أحرس» ، مكررها ثلاث مرات في النص «أحراس برج ،
أحراس من الحنين» ، أحراس موتى ، الأجراس جمع جرس ،
وجمع جرس أي الصوت استكرر الرقيق ، وما يخرج منه
الصوت

ما علاقة يويب بالأجراس؟

إن لصيغة الصوتنة لويوب صيغة ذات جرس ، أي صوت
يتكرر هو البدء «سي» تبدأ وتنتهي به الكلمة وكذلك الماء «ي»
تنضج الجرج والأثر الذي يحدثه في النفس قشمة عذري
تكرار متواصلة في المقطع على المستوى الصوتي شمع الجرس
في مفاصل القصيدة يحول صوت الجرج إلى (أحراس -
الحنين ، ويحول الحنين إلى أحراس بلور تلألؤ ويحول
أحراس بلور إلى أمين يهتف «يويب يا يويب» ، انكرو ليس
بماء صوتياً وحسب ، بل هو بقاء دلالي وتكفي النظرة العامة
لمعرفة نسبه تكرار الجرس في الكلمات انشائية ، متجودة على
الشائئ المصغف ، وهي في العالب من كلمات محاكاة الصوتية
كف قلند

أسماء	أفعال
يويب	أود (6 مرات)
قرارة	أشد (مرتين)
الجرار	أطل
أمين	يصر
حنين	تظل
أسرة (سريو)	أحسن
البلال	
هبة (صفاف)	
الظلال	
السلال	
القرار	
صليين	
البحري	

بخاصة بعد عدة بـ سنة «عشرون قد مضى» كالدهور، وهي حركة تقسم القصيدة إلى مقطعين، لكن هذه اشاشة ابرمائية لا تتم إلا للنعوية على ثلاثية هي ثلاثية (الغروب اللين السحر) التي يتحرك وينتف كل مهب عن وجهة نظر معينة تعاقبية Diachronic وتزامنية Synchronic وقبومية تتصاف بشمول الرمز Panchronic

في يوم القصيدة، هناك عنصر ماربل غائباً وهو الشمس، كما من شمس في القصيدة من التغي بالشمس اسدى كتب على نماله

الشمس أجمل في بلادني من سواها والظلام

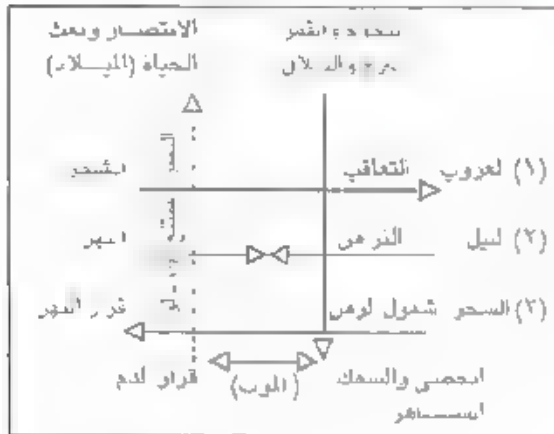
بحثني من «اموت ولزهر» وهذا ما يجعل أفعاله تظل محصورة في دائرة التمني الممتنع (أود لو) وغياب الشمس ذو أهمية ومهمة كثيرة في شعر السبب، فهي كثيرة، ما تكون مرسية بالملامح

في قصيدة «مرحى ميلان» - مثلاً - تحول الشمس إلى بشي ميلان المسيح وانحار الظلام الموب يركض في شوارعها ويهتف يا نديم هيو، فقد ولد انظلام وآيا المسيح، انما لسلام

ويكتب انجيلي معقب في الهامش «كان كهنة ايزيس يتلقون في منتصف ليلة ١٢/٢٥ من كل عام هاتين في شوارع الاسكندرية لقد وضع العنقاء حملها، وقد ولدت الشمس» - في قصيدة عن لسبح لا يؤد من يعود إلى الحياة وحسد فلانصار عن ثوب لب ميلان جديد، بل مجرد عودة على عكس ما يحصل في قصيدة «مرحى ميلان»

يا طلي الممتد يا ميلاد عمري من جديد

يفكنا الان ان نرسم القصيدة بالشكل الاتي



بعد صورة البرج يهبط الشاعر مباشرة في «الصور» داخلية تسمح منها بنص «مديهم في دمي حين» ثم ماوي اليه «دبح» - «منع لقل» ثم بهبوط آخر يتمثل في الرعب في معانق الحصى في قرار الشهر هنا تكون «أمة ما أسعيت» «راوي حمل الوريد» حيث الراوي يصادق الاشياء التي يراها ويسمع بنصها، فيكون أقرب إليها من حين الوريد، أو التعقب الذي تجده بعد هذين المقطعين في التساؤل عن اسمك الساهر والنجوم التي تطعم آلاف الأبر، هو يعبر عن الارتفاع من قرار النهر إلى «عنوا اشده» مرة أخرى، أي الارتفاع من وجهة نظر راوي جبل الوريد إلى وجهة نظر عين انظار أو وجهة النظر على مستوى الرمال، لقد رأينا ان القصيدة تنقسم إلى مقطعين يمثل كل منهما مشاعر منكبة في فترة من حياته الأولى في صبا، والثاني بعد عشرين عاماً، غير أن أحداث السموات العشر ليس ليست سوى استذكار فرس القصيدة لا يستغرق أكثر من يوم واحد يتم فيه السرجع من عصر بعيد وأور عنصر رئيسي يظهر من عناصر يوم انقصدة هو الغروب

الماء في الحرار، والغروب في اشجر

ثم يستل انظلام الكلام على المتجه «أمة كبرية» في انظلام» مع حلول الظلام يستطع «شاه» ان يرى القمر والنجوم بوضوح (يتكرر ورودها) وبعد التامل في عشرين عاماً في الحياة التي لا يتردد في أن يقسمها بالدهور يطبق انظلام مره أخرى فيستقر لشاعر في «أمة» حتى «السر» بالانحلال

و ليوم حين يطبق انظلام

و ستقر في السريو دور أن أيام

و رهب لصمير دوحة إلى اسحر

هناك اثر حركتان على مستوى وجهة النظر في المكان والرمال حركة عمودية في المكان ما بين علو وهبوط وارتفاع وانحدار، مثلاً يتصح في الانتقال من وجهة نظر عين لدم إلى راوي جبل الوريد، أو العكس وهي حركة يمكن تمثيلها بالشكل التالي



وحركة أفقية مقلبة لها في الرمز، تبدأ بانظلام واسترجاع صور الحياتل اطفئ امتعش في العودة إلى «صمير» «اموت عالم غريب يعثر الصغار» ثم إلى استذكار

فوالله «سزل من السماء ماء فأحيا به الأرض بعد موتها»

فولئى سألهم من نزل من السماء ماء فأحيا به الأرض من بعد موتها ليقولن الله».

«ويبرز من السماء ماء فيحيى به الأرض بعد موتها»

«و لى نزل من السماء ماء بعدد قاشرب به بلدة ميتا»

الماء ، إذن ، مادة للحياة ومادة الموت فى الوقت نفسه إذا ظهر على سطحه القمر كالمادة الموت ، وإذا ظهر على سطحه الشمس كالمادة الحياة . ولأن قصيدة «الموت والبعث» لا تسلم فيها الشمس ويعيب عليها عنصر الكون الأثري ، مما من ملاد هذا إن أسباب لا يولد من جديد ولا يولد هنا أصلا ،

يا بعدد إلى حواء فقط وبعث حواء بعدد

واسعد حواء من موسى السعد

ف من بعد حواء لم يفسد

بعدد حواء فى السعد يسعد

معه ولكه حواء بعدد

ولطيفة والأشياء كلها ، انتصار للحياة لأنه مسيح آخر وتمور آخر ، وبعل آخر

المهر والموت

بويب

بويب

أحراس برج ضاع فى قرارة العحر

لدى فى الحرار ، والغروب فى الشجر

وتنصح الحرار أحراسا من المطر

بلورها يدوب فى أمين

«بويب يا بويب

فدليم فى رسي حبي

ليك يا بويب

ر نوري لحرار كالمطر

و نوري عدوي فى الضلال

أشد قبضتي بعملاق شوق عام

فى كل صبح ، كاسى أحمل الندى

إليك ، من قمح ومن زهور

أود لو أطل من أسرة التلال

لأصم القمر

يخوض بين صفتيك ، يزرع انضلال

ويملا السلال

بالماء والأسماك والزهر

أود لو أخوض فيك أتبع القمر

وأسمع الحصى يصل منك فى القرار

صلين آلاف العصافير على الشجر

إعانة من الدموع أنت أم مهر

واسمك الساهر ، هل ينام فى السحر

وهذه لتجوم هل تظن فى انتظار

نصم بحريز لاف من لاف

وأنت يا بويب

أود لو غرقت فيك ، القمل الحار

أشيد منه در

يضيء فيها حضرة المياه وأشجر

ما تنصح التجوم والقمر ،

وأعدى قبل مع الجزر الى البحر!

و يوب عالم غريب يغتن الصغار ،

ريانه الحفى كان هيب ، يا بويب

٢

يا بويب

عشيرة وقد مضى كالدور كل عام

يا بويب

ستقر فى لسريز دون أن أنام

وارغب بصمير دوحه الى السحر

مرهقة العصور و لطيور والثمار

أحس بالدماء والدموع ، كالمطر

يضحكن العالم الحزين

أحراس موتى فى عروقي ترعش الربي

فدليم فى دمي حزين

الى رصاصة شق تلحها لرؤام

أعماق صدري ، كالحجيم يشعل اعظام

أود لو عدوت أعضد المكفحين

أشد قبضتي ثم أضع القدر

أود لو غرقت فى دمي الى انقار

لأحمل لعب مع انشور

وأنت لحياة أن موتى انتصار

من احساس لاد الذاتية على حمل ساسا في
اشهر اثنائي . ووه مجتمعة وخدمة من الاب
الموضوعية من مبرحة او قصة وما يلتحق بهما ،
يقوم جنس الخطاة ، كما كان في القديم وكما تدعو
اليه احسانا ضرورات احصر الحديث . وقل من
يمتد الآن في مقننات اسلوبه وتعبيراته ، او ياتي
فيها بجديد اذا بحث ، لان العهد بها وبامتثلها قدس
وكان قوس ميلاد اللغة القديمة منذ ارسطو ، بل
كسرا ما سمع . من عبارة غير مرضي
عنها فتيا - ان تلك عبارة خطابه ، وما د .
الا صدى للتعرفه الراسخة بين اسلوب خطابه في
حصانته المهيبة من ربحه وما تتطلبه اساليب
الاحساس الادبية الاخرى في عصورنا الحديثة سواء
منها الذاتية والموضوعية . ويبدو ان تعرض لجوهر
هذه التعرقة من وجهة النظر الجمالية الحاصلة .

فأخص خصائص احساس الخطابي انه خارجي و
علاقته بنفس الخطيب ، وأنه نفعي مباشر ، كما
السمعة الاولى فمظهرها حرص الخطيب على لتوجه الى
جمهوره ، وتجاوزته نطاق ذاته حتما - الا في حدود
ما يستعمله من الحديث عن صفات شخصيته نفسه
التأني في الجمهور بقدر ما اسفر في ذهن جمهوره
عنها - وهو مع ذلك غير موضوعي في وسائله ، إذ
من الواضح انه يبدأ وفد افند الى أي او جانب
سواء كشف عنه منذ البدء أم مبدئيا عن غير
متأخر جمهوره أولا . فلا تستمر الخطيب في
حيث هي - أن تكون دائمة تكلمة على جانب
التمنى بحسب ربح .
موضوعية محايدة تجاه ما تعرض له من صفات
ثم الى الخطاة ، برغم ما يجب والزم في عدم
سمات منه من سادة مجرد قدس .
الخطيب ، من سياسية أو اجتماعية أو شخصية
وهذه النفسية مباشرة سبائرة ، هي محور خواطر
الخطيب ، وعماد استدلاله .

وسواء كانت الخطابة احتفائية أم استشارية أم
قصائية - ولا عهد لادبنا بالوعين الأخيرين في
مناهما الأرسطي الا في لعصر الحديث - لا تستخدم
دائما الاستدلال المنطقي الصلب ، بل قد يكون
الرهان الموق في صورة منطجة رصينة من دواعي
فشل الخطيب - ذلك انه يصدد النوحه الى عقبيه
الجماعات ، وهي العقبة التي تستثار أكثر مم
تتحرك للتفكير في الحقائق ، فيؤثر فيها الإيهام أكثر
مما تقومها الحقائق في ذاتها . هذا احساس
خطيب في افادته من الاستشهاد بأقوال الثقات لدى
الجمهور ، واحاد في عرض ما استشهاد به ، كان هذا
الاستشهاد اقوى لدى الجماعات من شهادة اشهود
العدول ومن الاقبيه العقبيه ، بل اقوى من ايراد

توكيدات أولئك الشهود مجردة ، وبسببها كثيرا ما
دعرت استشهاد الخطيب بالأقوال المشهورة بصيغ
وهم سبغة بالتسليم بالنسبة لموضوع الاقتناع
الخطابي ، كالاستشهاد بقريري ، والابكارى ،
واسعجب ، والعبارات المشتملة على لام الجحود وما
اليها . وهي عبارات يتوجه بها الخطيب مباشرة الى
الجمهور . ومن خلال استصريح بتنهبا له الإيهام
الخطابي ، وهو توليد الاقتناع الشعوري بصورة
الحقيقة عن طريق الصياغة اللغوية . ومن وسائل هذا
الإيهام الذي يقوم مقام الاقتناع المنطقي لجوء الخطيب
الى استكرار النصي للاجحاح على المعنى ، سلطان
الطق فحسب . ويدعم هذا التكرار الفصل في موضع
أرسل ، إذ أنه يورهم الجمهور أن لشخصية التي
تحدثت ، أو يتحدث عنها الخطيب ، قد قامت بجهود
ثميرة ، على حين لم تقم فعملا الا بأمر واحد ، لان
عمل الخطيب مثلا - وهو يستعمل بدل وساطته في
شعاعه لدى أحد الناس في أمر عام - أثبت اليه ،
خدمة ، رجونه ، توصلت اليه ، فلم تشر جهودى
سب . ومن وسائل هذا الإيهام الخطابي وجه
أرسطو في دلائله : « المحاجة بالرمز » ،
يرد له المثل لدى ضربه أرسطو في الإفادة من
« . ما امرى بين الحاضر : ان هارموديوس
قد عرض على خدمه مثال لافيكرايس - جزاء
له في خدمه الوطن - فاحاب افيكرايس على
خدمته له . واني طمئت ايديك التوصل قبل
توعد . فاحاب ، جزاء من عليها ، لكنك قد
سببت عني . ويرفضه الآن بعد ان بلوت هذا
الملاء ؟ لأنك انظرنا على خدمتك قبل التماس بها
الخدمة الوعد بعد ان تودى لك خدمته » (ارسطو
الخطابة ١٣٩٧ ب ٢٨-٢٣) .

وراصح ان هذا الزام خطابي ، كان هارموديوس
وعند افيكرايس بإقامة التمثال له من قبل ، وهو لم
يعد ، ولكنها براعة المذامع عن نفسه في افادته من
التمثال بفرضه بين الحاضر واناسي . ومن وسائل
الإيهام الخطابي كذلك ما يمكن ان نطلق عليه توجيه
المتدرب من الصفات بالمخالطة في استعمال الالفاظ ،
وكثيرا ما يستخدم اسوفسطاينون هذا الوجه
الدلائلي الخطابي القديم . وذلك كتصوير الرجز
الحذر في صورة الرابط الجاش . والسدادج !
صوره لعاصي ، والبليل في صورة الهادي .
ويمدرج في هذا ان يختار الخطيب من الصفات
اسمها للمصاح كان يجعل من الفصوب صريحا
ومن الصنف وقورا رصينا . ومن أشهر شعاعا
ومن المثل كريبا .

والمحطاه وطرفة جماعية . وقد تشبه الخطابة
في هذا شها سطحيا بعض الاحاس الادبية الاخرى ،

كالمسرحية مثلا ، ولكن ليس هذا سوى شبه سطحي ، لأن الخطيب يجب أن يبدأ من الشعور المساح له في الجماعة وأن يجاريه ، وأن ينزل على مستواه ليفيد منه أو يوجهه مباشرة في عبارات لا تعتمد إلا على قوة شخصيتها في الجماعة . وهذا كانت الوجوه البلاغية الزم للخطيب من غيره .

ويطلب في الجملة الخطابية أن تكون بحيث يمكن أن يطبق بها في مدى النفس الواحد لأنها صممت لسائل ، وهو أمر يقرب مايسمى رئيس الجملة المسرحية ، ولكن هذه الصلة من الصلة الخطابية والمسرحية صالة سطحية أيضا . فالجملة الخطابية يبررها اسمها إذا ما من شعور جمعة . متلادها فيه ، ولا يستدعي ذلك استسنة منه لمالوفة المدنية ، والجمهور عيشا ، مائل أمام الخطيب كل لحظة ، على حين أن كل ذلك لا يصبح أن يوجد أو ملحظ في الجمل المسرحية .

وما تقتضيه الجملة الخطابية من المسبب الجهر اخذ حب أحيانا ، ومن الإشارات التي تنم عن هذه أوصافه بالاجريين ، يحصل - جوهريا - من ذلك جملة وأنجملة المسرحية .

ثم إن عبارات المطروقة ، وحاسي لتدوية غير بالاصالة في الشعر وفي المسرحية في الأعم الأغلب ، جالاب من شعور جمعة ، ويقتضون عيشها ، على أن لا يستريحون إليها ، وينتقون عيشها ، على أن لا تعبهم تركيبي عن عملية شعور جمعة مرسلة لهم من الامتثال نفسه وسيله سبب . ولذلك قد ينجح البعض في التسليم بالظنسون . ولذلك قد ينجح البعض في عدمه ، وبما سبب السامع نفسه ، وبما ينجح لعبول خطابه بما يجهلون فيه من خلق ، أو يدونه ، دائما ، بهم . وهذه المقدمة مألوفة في مصوتها ، وقد تكون كذلك في عباراتها . ويلحظ الوسط أن مثل هذه المقدمة لا صلة لها بموضوع الخطاب نفسه من حيث معانيه المحددة ، ولهذا تنفق ونعني به الدهماء . أما إذا كان السامعون أرض متزعة خلا حاحه لملها .

وهكذا ظلت الخطابة تلجأ الى وسائل الابهام الخارجة عن نطاق النفس لتهدف الى التأثير في نفوس السامعين بمطبقهم العمسلي الذي لا يشترط ضرور المطلق كما لا يلزم الفن الرقيق ، ما دام هدفها الأول الاستجدية لعقيدة انحصار . وقد تؤدي الخطابة وظيفة احتجاجية ضرورية حتى صلب الفصد وتطلبت مواقف الخطباء ، وبك وسائلهم الخطابية لحقيقة تظل معزول عن الأدب وأجناسه ، سواء منها مدسه والاجتماعية ، بعد أن خصص الأدب في مفهومه الحديث من الدتية السافرة الغاية ، ومن النفعية

المباشرة ، وبرأ من مجرد الرجوع الى الوجوه البلاغية ، وصحب الألفاظ الموهبة ، والتكرار الذي يعفصل كثيرا من التراكم في مواضعها أشبه بالأعشاب نصارة الطفلية في حقل الأفكار ، قد تستثير ولكن ، نختييل لا بالحيسال . ومن ثم إذا وجدت واسب لأسلوب الخطابة القديم في ساج شعراء مسرحه صاوت معصت بقور ونشار في سياق العمل الفني ، وكثيرا ما تنرد في القيد عبارات : «النهج الخطابي» ، «العبارة المحفلية» يقصد بها النيل من الخلق الأدبي حيسا تشوبه تلك العبارات .

وهذه النزعة التي ظهرت الشعر من الطابع الخطابي لم توجد إلا في القيد الحديث ، ولم تلحظ إلا في الألف المعاصر . فقد كانت انصيدة العربية القديمة محفلة خطابة النزعة في وجهتها العامة ، قد التقاء أو الامتداد ، حتى العطفة منها . ولم يلحظ الشعراء تخلص قصائدهم من الطابع الخطابي لشداها لسو في إلا ما جاء عفوا .

ولم يسلم شعر الرومانسيكس الأرسن أنفسهم من بعض شوائب العبارات الخطابية ، في حملاتهم المعصية . ذلك أن الفقرة الدقيقة بين «سج في» ، «حدث والخطابة لم تقتض الا من الر» ، «ذا من ومن عيش» ، وبذلك هذه «مقر» ، «هذا العباد لم انصحب تمام» ، «لم تلحظ» ، «من في قند» ، «مصر» ، «وإذا من هذا» ، «سج في» ، «صوح في شعر الجبل السابق» ، «سج في» ، «ها هو ذا سبب أرسلان اللثاني» ، «لا من من سو» ، «عقلى أشتداد أسوس لست طبعك سخطا المال» ، «نصير تحدره عو أدخل في رب الصم منه في باب شعر» ، «لما فيه من لهجة حصية» ، «في تصبده له عو به» ، «رغم أخير» ، «طبعها

في لحق أن يشقى الفقير بعيشه
ودو المال في شر الغسوايه يسرف ؟
الى أن نقول :

عليكم بكشف الضر عنهم ، فانما
أحو الضر يمشي ضاريا وهو يجهل
دلا ترهقهم بالشبهة والندى
فيستسلم منهم يادر لا يكف
دار لم يملوا يابهاوده حقهم
بسماره يوما والصمورم ترعف
لكم عرة في العرب من كل فتنة
فهز الحبائل الراسيات وترسف

فاببارات حماية رئيسية ، تتوالى قيب الأوامر الصريحة ، وتقيض بالفروض العقيدية ، وتوجه الى فكر الآخرين ، واستشارة شعورهم بالتخريف ،

أو يفري القراء

قبل أن تمتصني عنقه سيجي ..
قبل أن تنهل أشلاء المسجن ..

هل أحديها ، أحليها وأضي
حائى الأعضاء ، وجها لأيسن
تسبحا تجلده الريح
وفيه الشمس يفزيه
وضحكات الصغار
يتخفى من جدار الجدار ؟

تصور أشجربه من واقع الحياة لعبرة ، ويكنها
بعد ما هو عذر ، تحمل معه تسبعا حديدًا .
يبرر عن موقف نفسى مسعس في ذاته يتسبى به
أشاعر حسابه فيما بينه وبين نفسه ، وهو مرء
يستمر أن يشترك فيه القاري ليخلق لتمسه بظير
هذا الشعور الأصاى ، ثم ليناقشه ساقا ماشاء
وحمال الشعر في انجائه ووسمائل ابدله ، وهم
لاستدعى العاة اخلاقه المباشرة ، بل عن حيث
سود الروح بالحواف مع الرؤية الشعرية الصادقة
في سحر "سوا" عرضته لتصوير الفصح تصويرا
مباشر حاد ، لدى شعور "قور" عرس
عرا لى "سيف" أو "فخر" من حجب
"موسى" ، "أحسان" انكون ، يؤذى الانتقام
الشعر "شعر" ما يرس - "أحسان" على في
"السم" العالمى ، وهذا السمو الفنى
ينفذ إليه أشاعرا ، ويستولى على القاري بوسائل
الأبناء الممونة في كلمات التصويرية ، والاصوات
المعرة ، وموسيقى السارات ، واشاععات المدلولات
في تراكيها ، حتى "ليصور اسعد" الحق الجاني نفسه
تسد كالتسحر ، تستدعى به الأرواح جمل الرمي ،
سمت الكلمات وقد اكتسبت لحا وعطبا ، وكذلك
لأسماء تخطر في خلها اندلتي ، والصفة متى -
ذلك الكلمات غلالات والوانا شععة . "أحسان" به
سمت الحركة ، يدقم بالحكمة - "أحسان" -
المعوص الذى أشربا أبيه لاينسى حاله ، بل
مجدوه سراك ، بل سلا - "أحسان" في ربه
شعرية حسنة حنف نرى - "أحسان" وحف عات
المرور من صور الطبيعة والبس ، تستحيل معطيات
نفسية ، فالتسحر لايدو عافضا إلا على الرغم منه .
كما يقول جاليري ، لايفسأله في معضات نفس
وجعته في بعد الجدار ، الوجود من جانب نفس .
جدار الموت كجدار المكنا - "أحسان" .
في هذا الحال - فهناك كلمات مظقة لأحدوى في
محاولات اشاعها ، كالكثبة بالرعيان عن القوت ،
وبالقديفة عن القوة ، فمثل هذه تندرج في باب
الاستعارات القديمة . وقد تشع الكلمات على حين

حالات نفسية - ومن احسن هذا لاينسى تردد العبارات
أو الانصباط المطروقة دون أن يكون لها في غرائها
ما يبعد دلالاتها ويتبو بها عن الابتدال ، وليس ذلك
من أجل الحزاة الموهودة في الأسلوب القديم ، بل
لكون الكلمات قسوتها اكامله بوصفها وسيطا لحمل
المعنى ، وشاعرا ، ومبشرا نفسي . وقد يكون من
ذلك قول "سبي" هنا أى حريرة بوقى اشعار
سفر - "أحسان" مع "أحسان" - "أحسان" -
أحسان - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
و "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
في حذر - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
يخيم معر الموقف في التحيرة بفسوه خالت دون
تصريح ودون التفاهم .

لنصرف مثابن من التسهر في أولهما لتحديد
الرؤية كما في الطبع ، القديم ، وهو يتمثل في -
سبب أرسلان أسابقه - ويمكن أن يشير كذلك
عن سبب - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
"أحسان" - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
نحو ما هو سائد في الرؤية الحديثة ، كما يدوى
موقف سبب - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
من دونه - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
بصفة - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
سبب - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
عنما عهد - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
بجس - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
مما - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
أحياة الجديدة ميلاد جديد ، ولكن حياة يرحبها
شاعر بقلوبه ، يرحوه ، نفس عبء وتمزق وثيقه ،
وابعاد وحود حسب ، وبلك قصة عامة من قصايا
الشعر العالمى المعاصر ، سادت فيه بسبب النزعة
المعبرية .

وتتوالى الاستغمامات التي تشف عن لهف الحيرة ،
ووله الشعور المشيوب ، ثم الكلمات الموحية في
قراءتها ، وهي التي تحيل الرؤية المادية حالات
نفسية ، مثل "كانوس الجدار" و "الكوى العمياء"
و "أصبح لمبقى" ، ثم تسود المعارضة العامة بين
الرجاء والحذر ، والخوف والطمع ، مع العاقبة تدل
على العلم والفرغ ، وهي الوحود ، ومع الأصمار
"أحسان" - "أحسان" - "أحسان" - "أحسان" -
الحياة وقرانا ، بعثرت أرجلهم أشلاء روحه ، ثم
يخاف من بعثه أن يتعرض لضحكاتهم ، وضحكات
الصغار ، ولكننى ببعض أبيات انصيدة محيلين
عليها في الأصل

رد باب المسجن في وجه النهار
كان قبل اليوم يفري العالم

هي ليست ذات سمات ولا تفصيلات كدأ
الكلمات المنسوبة التي هي في ذاتها بمثابة المسبار
معنى ، كدأ ، ساد - ذ ، سي ، اختيار ، موقف -
غورا ، موصى فيه ، لربد حسنة ، تفسره استعاري
في صياغته مرتبطة - ضرورة - بأفائه لكونه
والنفسية التي يرتادها - وحول هذه المعاني تدور كل
المايسر العنية لتفويج الشعر في معجمه الحديث ،
نادا وجمع الشاعر لنفسه غاية حقيقته عند البدء ، بال
ذلك من رؤيته الجمالية ووسائل تصويرها الوجدانية
على حسب هادئ الشاعر منها .

في مسرحيات شوقي كان « الفخائية » قد طبعت على لغة شوقي المسرحية ، وهذه الفخائية تقف بالحدث ، وقد تدور في صياورة حدث غامض يمر بالوجدان عليه ثم بما "ل من حص حقائق لغته المسرحية ، عمنه " الحركة " - فلهذه المسرحية حركة = دينامية { ترتبط في حركتها بمحرج الحدث ، وتشتمل على تركبها في تحديد العلاقات بين وجهتها الدالة استير نحو المصير المشترك ، فالحوار المسرحي عمل ، لا صور تمثل مشاعر كثر في اشعر اغنائي ، ويعيش بهذا الحوار في عالما المدي ، ولا غربة في اللغة ، ولا تعقيد في التركيب ، ولا حطابسة في اللفظة ، ولا ثنائيه في الصور =

وعن هذا الجانب تبدو الجملة المسرحية لدى كبار
الكتاب الواقعيين ذات انقاع وأبعاد شعورية يشحن

تقولها : « شين مي » في احلاصها الاحقق للطبيبات
 ليس اندي يستعنها . تصف حيوتها في شعورها
 نحوه بالحب له والنعور منه ، وهو شعور يجمع بين
 طبيعته النظرية والاثرة والعناء وتسلط الشر .
 بوس ، وهو شعور مدعاة تفريق وتغريب بينهما
 على أساس من واقع الصراع الحيوي الذي تحوذه
 « شين مي » وحييها المستأثر ، يتجلى ذلك كله في
 قولها (شعر في الأصل) : « رأته لحد حذاء في
 « مه سفحال ، سرر لاسمرا و في اصباح
 امتت صدرته ، وقد مزقها الحذار . وحيما
 رابت بزم صبيحتك اربمت ، ولكني رابت حروق
 حداثه فاحبته كثيرا » . فالألماء جزء من الحركة
 العامة النفسية المنبثقة مع الحدث والأشخاص .

وأما تحدثنا عن الخطابة ومستوى ما تتطلبه لغتها
 لنرى مستوى تلك الخصائص الخطابية بالقاس إلى
 لغة الأجسام الأدبية الحاصلة ، في ضوء تطور مفهوم
 الأدب ورسالته . ومن ثانيا ما شرحنا من خصائص
 المستويات تراث خصائص لغة الأدب في مفهومه الفني
 الرفيع ، أنه في مختلف مستوياته بين اختلاف في

الشعور ، « موضوع في رسم حذ »
 انصاف في ذاته أما بالتصديق في المبدأ اسمي باسم
 طاقات الصمغة وشعاعات النكه الانحائه
 العناني ، وأما بامتداد الامداد النفسية والاجتماعية
 من خلال موقف اسمي تقوم اجتهادات في صام
 الاستدلالات الشعورية التحليلية ، ليعود هو اسمي
 بطبيعته ، كما في المسرحيات . ولغة هذه المسرحيات
 محددة بالمسلك المدني بشخصيات في حوارها ، وهو
 حوار اجتماعي مدني ، ولكنه ليس مباشرا بتوجهه
 بجمهور كخطابه . ولهذا كان لابد أن يتوافر للنص
 الرفيع صفة الترفع عن التصريح . يكون ذلك في

الشعور العناني بالبعد عن تسمية المشاعر ، فعلى
 الشاعر أن يمر عما يشير اليه ويوحى به دون تعميق
 له . وأما في المسرحيات - ونظيرها تقصصه - فإن
 الشخصيات ولغة الشخصيات ليست في مجرى الحدث
 لعام سوى وسيلة من وسائل جلاء الموقف وتحليله ،
 فهي بمثابة رموز كلية محسنة معقدة . والوقوف فيها
 موضوعي حسنة ، نسخة صفة الموضوعية الخاصة
 في مسرحية و الغصه ، ولصقة « العادلة الموضوعية »
 في البعد عن التصريح في الشعر العناني ، فوأمرت
 بالادب صفة الصديق فيما بين انكاس . من حسنة
 اد ترأس مع جمهوره بسلاف وايحاءات ورموز أو ما
 يبدل الرموز عن شخصيات . بها قوتها الضمنية
 صلها بانواع وطاقت اللغة وطبيعة الكون ، دون
 تحليل صاف . ولهذا كانت لغة الادب وظيفتها اثاره
 الشعور قبل اثاره الفكرة ، ولكن لابد من أن تترأى
 الفكر من وراء الشعور ، والفكرة الأدبية التي
 تترأى من وراء هذا الشعور لها صفة بتفاني
 نفسية واجتماعية أعني من تلك التي تثيرها لغة
 العلم والحدث المجردة ، لأن اللغة في مجال الادب
 نفس دلالاتها الإيحائية ، وهي الدلالات التي
 يستعصى في اللغة السجريدي الوصفية . ومن ثم
 « صفة بالفكر وصلة والارادة عن طريق
 شعور . حذ حذاته المحرك الاول للارادة بسبب
 « اسمي النفس ، وهو تأثير قد يكون
 بالمشاعر « صفة » ، أي ، والعصائد راد
 صفة « صفة » - مشتركة بوجد ما بين
 « حذ من « صفة » تلك المستويات احتلا
 « صفة » في تلك الأجناس في أداء رسالتها
 الاسامية التي تفسرك فيها جميعا بتوافر الاداة
 مدوية لخاصة بكل منها .



إحسان عباس

أحد عمالقة الأدب العربي الحديث

كانت جواً حز الرمان والمكان يمني ومين إميل حبيبي ذات سلطان قادر قاس - حرماً من الفناء - وكان هو - كما كنت أنا - مطمئن أن لا يلتقي قبل رحيل أحدهما من هذه الدنيا. فكان ما حدثنا - هكذا ذهب إميل من دون أن أودعه. ولكن ما الرعم من ذكر ذلك فقد كنت رقيقاً في رحلتي الطويلة. بالروح والنجوم. كما كنت وفية في كل كتاب كتبه.

قطعتنا معاً مرحلة الدراسة الإنسانية وصنعتين من نزع هذه الشائبة، وكان إميل في هاتين الرحلتين ملحقاً الإقبال، متمرد في الحجاب والحيو والهندسة. ولهذا كان إقباله إلى القصة والرواية والمسرحية بعد في ذاته يوماً أن الخيال من التي تحببت ليه طائفة أدبية كاملة. لأنها كانت ملوثة بالتمديدات. ونحن سار قلعه في هذا الأثر. حتى أنه سمعنا أنه ديب الإبداع.

لم يلجأ إلى محاكاة نموذج حاصر بل ابتدع طريقة جديدة في الكتابة السردية. وعين يمين. الألوان لتعدد مختلف الإسهامات الأصيلة في الإبداع الفلسطيني (بل العربي). سيكون من الصعب على مؤرخ ذلك الإبداع أن ينصف إميل حبيبي في «خاتمة» يتشارك فيها آخرون. بل سيجهل مؤرخ ذلك الإبداع أنه كان يسبح وحده. في ما أبدع. حتى أنه كان في كل مرحلة يتفوق على نفسه. وسيمجد أن «سماوية الأيام الستة» و«إحطية» و«المتشائل» و«جواقة سرابها بيت العول» فجعلها وحدة الكتب. وشاعده بينها ذرى متفرعة هي طبيعة الإبداع. أكبر تقصير لأخذه به نفسي أنني لم أكتب من «أدب» صديق عزيز. واكتفت بالاشعر بالإعتراف بأن لي صديقاً ليس من السهل أن يبلغ شأوه الآخرون. ولكن هل كان في مقصوري أن أكتب عنه بمستوى أدبه؟ ذلك ما أشك فيه. هل الإبداع المعجزة يمثل أكبر فهم للمفارقة.

سألي أحدهم: لماذا لا تكتب من النسي؟ فأجبت أنه ليس من السهل أن يتعدى المرء للكتابة من المعالق. وإميل كان. في ما أنتج. أحد عمالقة الأدب العربي الحديث.

(٥) الكاتب دافد فلسطيني مقيم في الأردن.

794

يحيى الرفاوى



أحلام نقاعة نجيب محفوظ هي إبداع نجيب محفوظ لا أكثر ولا أقل. كونه أسماها أحلاماً، أو أنه استلهم نسيجها من بعض مادة حلمه، أو أنها تحركت في مساحة هيأها له الحلم، أو أنها تشكلت في زمن أوج به حلم ما، فهي في نهاية الأمر عملية إبداعية فائقة، تجلت في وعي مبدعها من أي من هذا، بل من كل هذا. هذا إبداع مبدع حقيقى بغض النظر عن الاسم، وعن أصل الانبعاث. إذن هي ليست منامات بمعنى أنها حدثت أثناء النوم، ولا هي حلم يقظة بمعنى أنها لعب خيال أنشأ على تاحية، وانطلق.

الحلم الذى يحدث فعلاً أثناء النوم، هو نشاط نوبى يشغل حوالى ربع ساعات النوم بانتظام الإيقاع الحيوى (عشرين دقيقة كل تسعين دقيقة)، ونحن لانعرف عن محتواه شيئاً، إلا أن الدراسات الحديثة قد أوضحت - من خلال تجارب الحرمان من النوم، والحرمان من الحلم بالاستعانة برسام المنع الكهربائى - أو ضعت لنا الكثير من وظائف الحكم : كصمام أمن، وأداة صقل لما نجمعه أثناء اليقظة، وايضاً كخطوة جوهرية في تكامل الإبداع في ذاته (إذا سمعنا تعريف الإبداع - انظر بعد). كل ذلك وصل إلينا من خلال دراسة نتائج وظائف النشاط الحالم. أما مضمون هذا النشاط تحديداً، فهو ما لانعلم عنه شيئاً، وبالتالي فهو - ككل - أبعد عن تناول المبدع وغير المبدع. الحلم المحكى شيء آخر. هو ما تخلقه نحن من المتاح من بقايا ما تحرك من معلومات أثناء النشاط الحالم فعلاً. من هذه البقايا الاقرب، التى تكون في متناولنا قبيل الاستيقاظ أو أثناء الاستيقاظ. يحدث ذلك في بضع ثوان، أو جزء من ثانية (حتى إذا بدأ زمن نقلات الحلم المحكى سنوات).

أحلام نجيب محفوظ

تعد من قبيل المنامات..
أم هي أحلام يقظة؟

أما أحلام اليقظة فهي أسطح من أن تكون إبداعاً. المبدع هو الذي ينجح أن يصيغ من الأبجدية التي تلقاها وعياً أثناء اليقظة أو أثناء الحلم توليفاً جديداً يلمح فيه مائتات بطريقت أصيلة غير مسبقة، فتتجلى لنا من خلال إبداعه منظومة جديدة. نشطة، طازجة، مُقلّدة، جميلة، فتتسج منها يدورنا ونحن نتلقاها، ما نستطيع، بما هو نحن.

علاقة نجيب محفوظ بطبقات وعيه علاقة وثيقة راتمة، لدرجة أن الفصل بين مستويات وعيه وبعضها يصبح تعسفاً يحرماناً من سيمفونية إبداعه المتداخلة، محفوظ ليس من الروائيين الذي أفرطوا في كتابة ما يسمى تيار الوعي، أو أدب الحلم، على الرغم من أن له عملاً سابقاً كان مباشراً أيضاً في عنوانه بما يشير به إلى رؤى النائم، وهو مجموعة رايت فيما يرى النائم» وقد كتبت فيه نقداً مسهباً (نشر أولاً في مجلة الإنسان والتطور سنة ١٩٨٢ ثم في كتابي قراءات في نجيب محفوظ الصادر من هيئة الكتاب سنة ١٩٩٢) بينت فيه الطبيعة الإيجابية لما هو حلم باعتباره أن «..الحلم ليس وجوداً سلبيّاً، أو هو ليس نقياً للوجود، ولكنه وجود آخر، وجود مناب، إلى أن قلت ولا يمكن تصنيف هذه المجموعة - رايت فيما يرى النائم - تحت ما يسمى أدب الحلم. «ثم أضفت»...ولعل تجرية محفوظ في هذا العمل، ومن قبل في ليالي ألف ليلة هي محاولة للتزاوج بين أدب الأسطورة وأدب الوعي الآخر، أو دعنا نتقدم لنسميه أدب تعدد مستويات الوعي».

كنت أريد أن أوضح أن المبدع القادر ليس هو الذي يطلق وعيه الآخر طليقاً يتداعى (مثل التداعى الحر في

التحليل النفسي) ولا هو الذي يسقل ما يصله من وعيه الآخر بوصاية وعيه الطاغى مهما كان السقل لامعاً جميلاً، لكن المبدع الحقيقي هو الذي يستطيع أن يضفر أكثر من مستوى من مستويات الوعي في خفيرة إبداع كلية متعاسكة، رغم تعدد خصلاتها، هذا ما حذقه نجيب محفوظ من قديم. «تقتطف مقطعا واحداً استشهدت به في نقدي الباكر لهذه المجموعة» يقول محفوظ في «العين والساعة»... ومع أن الموقف كله تسرير بفشما» منسوج من الأحلام..«إلى أن قال، وظل خيالي يجوب أرجاء الزمان الشامل للماضي والحاضر والمستقبل معا ثملا بخمر الحرية المطلقة». لاحظ كلمة «معا» ثم انتبه لحدود الثعالة بالحرية رغم وصفها بالمطلقة لتعرف ما أعنيه من قدرة المبدع على تضفير مستويات الوعي والزمن.

ثم يأتي نجيب محفوظ بعد حوالي عشرين عاماً، ويبدع التي عادت إليها الحياة بفضل تدريب ست سنوات متصلة، بعد فضل الله، يأتي ليبدع لنا في سطور معدودة، هذه الصور الشعرية المفتوحة للنهاية بكل هذا التكثيف المحرك للوعي. هذا إنجاز بشري فريد ليس له علاقة بنويل، بل بـمحفوظ هذا الذي تشرف به نوبل، فلماذا سارع المتعجلون ليحكموا على عمل بهذه المفاجأة في هذه الظروف؟ ليس أسهل من الاستسهال إلا خدر الأحكام المسطحة.

إن فرحتي بأحلام فترة النقاهة لها ثلاثة مستويات على الأقل: الأول انتصار شيخى الجليل على الإعاقة بتدريب يومي طوال خمس سنوات، حتى استطاع أن يكتب بنفسه ما يكتب، هذه خبرة مستقلة تحتاج إلى رواية مستقلة، لا يوجد طبيب أعصاب في الدنيا يمكن أن يتصور أن العطب الذي لحق بالعصب المسئول عن

حركة يد استاذنا اليمنى واصابعه يمكن أن يتراجع امام إصرار هذا الشيخ العظيم أن يواصل الحياة، ليواصل العطاء ويواصل الإبداع، فعلها شيخنا بمثابة معجزة عاصرتها يوماً بيوم. بعد الحادث الفاسد كانت يده أعجز من أن تمسك أى شيء بأى درجة من الاتزان، ناهيك عن أن تمسك بقلم يتحرك سنه على ورقة.. إلخ، لكنه فعلها، كل يوم، كل ضحى كل يوم راح يدرب نفسه على التحريك الطليق (شخبطه)، ثم على التحريك البطيء، ثم راح يتصور أن يكتب شيئاً ما، واكتفيناه بمله صفحة واحدة في كراسة تلو الكراسة، كانت الصفحة تأخذ في البداية سطرين أو ثلاثة على الأكثر، ثم أربعة، لم أكن أثبتن فيها حرفاً واحداً يمكن قراءته، وكنت اتابع تقدم ساعة بساعة، واسأله عن الواجب يومياً تقريباً، فيقسم مداعباً وينبهني إلى أنه تلميذ حريص على التقدم، فأخجل من سؤالى الخائبه وأنا أتعلم منه كيف يكون حب الحياة مثابرة وإصراراً، راح يتدرب يومياً، ومازال حتى بعد أن نجح أن يكتب ما يمكن قراءته (كما تطالعنا به الأبيبة الرقيقة سناء اللبيسى بذكائها الصحفي المبدع إذ تنشره مصوراً حتى إننا صححنا من كتابته سطرًا ساقطاً في الطباعة).

في السنة الأولى كنت أفرح فرحاً لا يخفى حين أنجح أن أقرأ حرفاً واحداً بين كل ما دشخبطه بدأت الحروف تتميز في شكل هلامي أسفل يسار كل صفحة. لم أسأله تبين بعد شهور طويلة أنه توقيع، اسمه، لكن ماذا تحت ما يشبه التوقيع، أشكال أخرى ليست حروفاً، وبعد شهور تبين أنها أرقاماً. ثم بعد عام وبعض عام عرفت أنه التاريخ. وكان يشاركنى فرحتي وأنا أبلغه بعض مانجحت في قراءته، أعني كنت أشاركه فرحته،

وحين استطاع بعد أكثر من عامين أن يكتب جملة على بعضها كان هذا هو عيدنا الكبير، ورحلت أميز في بعض الصفحات «رب اشرح لى صدرى»، وحبا لسعد زغلول، والحناس باشا، وبعض الحكم القديمة ثم تعليقا في نصف سطر على حدث سياسى أنى، وتدرج الحال حتى ظهرت الأحلام بخط يده للناس.

ذكرتني هذه الخيرة بخيرة المرحوم ا.د. أبو شادي الرويسى بعد أن فقد النطق نتيجة لجلطة في شريان الدماغ المغذى لمركز الكلام في النصف الطاغى من المخ، لكنه استطاع أن يتحدى ليستعيد أبجدية الكلام، كلمة، كلمة كان ذلك عن طريق اكتشافه مصانفة حقيقة علمية لم يكن يعرف عنها - نظرياً - شيئاً وهي أن النصف الآخر (غير الطاغى) مختص بحفظ الصور الكلية والانعام. اكتشف د. أبو شادي ذلك بالصدفة فعلاً. ذلك أنه بعد أن فقد النطق تماماً، اكتشف أنه يميز إحدى السيمفونيات التى يحبها، لكنه لا يعرف أن يسميها، فلخذ يعيدها مئات المرات، وهو يستعيد الاستمتاع بكل مقطع فيها دون أسمها، حتى نجح فجأة في تسميتها، فعرف الطريق، وراح يواصل العناد ويحب الحياة، فيسمع سيمفونية أخرى، فأخري فكونشرتو، فليست أدري ماذا، ثم بعد أن جمع أبجدية مناسبة من الألفاظ راح يكمل معجمه الجديد بحل الكلمات المتقاطعة بمثابة منقطة النظر، حتى استعاد كل أبجديته وأغلب ذاكرته، قال لى يوماً إنه حين نجح أن ينطق الرقم ثمانية «8» بعد أن ظل يرسمه عشرات المرات كان يعرف معناه وترتيبه والرقم الذى قبله والذى بعده دون أن يعرف نطقه تحديداً، نطق الرقم ثمانية هو الذى كان عصياً عليه، راح يحاول كل يوم، كلما صانفه، راح يكتبه مئات المرات، وهو عصى

عليه لا يستطيع نطقه، وحين نجح فجأة أن ينطقه شعر أنه ولد من جديد (هكذا كان نص الفاظه يرحمه الله). كنت أعيش مع شيخى نجيب محفوظ مثل هذه الاحتفالات بولادة أى حرف جديد وسط الشخصيات، العنيدة المتكررة، كنا تنتهه على الورق، هو كتاباً وأنا قراءة، ومع ذلك لم يكن الحمل عسيراً، وغلبت فرحة إعادة ولادة الألفاظ الحروف، والبنات الكلمات، على كل المصاعب.

أما فرحتى الثانية بأحلام فترة النقاة فسيبها أن ظهورها فى مجلة عامة قد أعادت له تواصله مع ناسه، هذا التواصل الذى هو المبرر الحقيقى للوجود وللاستمرار، صحيح أن نبل أصدقائه الكرام لم يترك له ثانية فراغ واحدة، وأن عائلته الكريمة تحيطه بكل ما يحلم به أب فاضل وذو ذوق رفيع، لكن كل هؤلاء شيء وناسه، كل الناس، شيء آخر، هذا رجل لا يستطيع أن يعيش إلا للناس، ليس فقط لمن حوله من الناس ولكن لكل الناس، لا يكتفى أن يعيد للناس قراءة ماسبق أن كتبه، فهو إنسان يتفجر طراحة مدهشة مبدعة ناضجة فائقة متجددة، واستمراره يتوقف على ما يصل من هذا الجديد لأصحابه، كل الناس.

فى فرحة فيها بعض ما هو شخصى، وكثير مما هو فرحة بملامح إثبات فرض علمى، كنت قد وصلت إليه من واقع ممارستى المهنية والنقدية وخبرائى الذاتية المتعمدة، وقد نضج هذا الفرض حتى أصبح اقرب إلى النظرية، فسجلته ونشرته فعلاً (الجدلية الحيوية ونضج الإبداع، مجلة فصول العدد الثانى يناير - مارس ١٩٨٥). أتاحت لى عودة نجيب محفوظ لهذا النوع من الكتابة مناقشته المرة تلو المرة حول خطوات وطبيعة ما يعيشه

فى هذه الخبرة، ووجدت من خلال ذلك أن فرضى القديم الذى لم ينتبه إليه أحد هو فرض يستحق العودة للمراجعة. نعم: يستحق النظر، كانت أطروحتى هذه تزعم أن الحلم هو الإبداع الدورى المنتظم لكل الناس، وأنها لا تحكى ما نراه فى الحلم، ولكننا نخلق ما نحكيه فى جزء من الثانية قبيل اليقظة مباشرة، نخلق ما بقى فى متناول وعينا هذا من معلومات تحركت أثناء إعادة التنظيم بنشاط الحلم، يتكرر هذا الإيقاع بانتظام كما ذكرت فى البداية.

وقبل أن اقتطف ما كتبت ونشرته سنة ١٩٨٥ نستمع إلى ما قاله شيخنا الجليل شخصياً ونشره فى وجهة نظر فى أهرام الخميس ١٦ نوفمبر ٢٠٠٠، قال رداً على أسئلة الأديب محمد سلماوى حول هذه التجربة «أحلام فترة النقاة»

إن الأساس المحرك فى هذه القصص هو حلم حقيقى لكنه حلم ليس مساوياً للقصة كما تنشر، فالحلم قد يمنحنى الفكرة لكنى أعمل على هذه الفكرة طويلاً، إلى أن تتحول إلى قصة، فمثلاً ما أخرج به من الحلم قد يكون إحساسى فى مكان عظيم الاتساع، ولكن ماذا يجرى فى هذا المكان وماهى الأحداث التى يمكن أن تنقل للقارئ إحساسى بالمكان خلال الحلم. كل ذلك يجرى فى مرحلة تالية للحلم.. ولو التزمت بالحلم وحده لاقتصرت فى مثل هذه القصة على وصف لهذا المكان الذى رأيته فى الحلم، تلك لا تكون قصة، إذن فالحلم قائم فى كل هذه القصص... كل قصة منها تتعدى الحلم إلى أن تصبح أدباً.. «كنت فى المسابق تاتينى أفكار الكتابة من حديثى مع الناس، أو من جلوسى، على المقهى أو

غير ذلك من مخالطتي اليومية للحياة، وقد تصورت بعد أن انقطعت عن هذا الاختلاط بسبب ظروفى الصحية بأن مصدر إلهامى قد ذهب بغير رجعة، لكنى فجأة وجدت يطل على من جديد فى أحلامى وكأنه يقول لى لاتقلق، سأنتى لك بالافكار والقصاص دون أن تخرج إلى الشارع».

رجعتُ إلى فرضى الباكر، وجدت أننى زعمتُ أن الأحلام هى إبداع الشخص العادى، إبداع متكرر إيقاعى متواضع، تمارسه جميعا بشكل راتب، ذلك بعد أن وسعت تعريف الإبداع بداهة، وبيئتُ أن ذلك يتم على المستوى الفسيولوجى والبيولوجى بفض المخر عن محتوى الحلم أو مدى قدرتنا على تذكره أو حكيه. قلت بالحرف الواحد، (مجلة فصول العدد المذكور من ١٩):

«... يمكننا، إذن، صياغة الحلم فى مراحل ثلاث أساسية: المرحلة الأولى: يتم فيها الحلم، دون إمكان حكايته، وهى مانسميه «الحلم بالقوة»، والمرحلة الثانية يغلب فيها الرصد على التأليف مع احتمال حكايته، الحلم...«هكذا» بقدر هائل من تناثره وتكثيفه ونسجها «الحلم بالفعل» ثم المرحلة الثالثة وهى التى تسمى حلما من حيث إنها الحلم كما يحكيه الحالم وهى الحلم بالتأليف.

ثم أضفت « على أن هذه المرحلة الأخيرة ليست واحدة، لأن التأليف يختلف أصالة وتزييفا، بحسب درجة وصاية نوع التفكير اليقظ على عملية إبداع الحلم، من المادة المتاحة»، وتقل جرعة الإبداع الأعما كلما اقتربت حكاية الحلم من اللغة العادية والتسلسل العادى حتى تصل بعض الأحلام إلى حد ألا تكون لها علاقة أصلا

بالنشاط الحالم، وكأننا يمكن أن نتصور مدرجا يتدرج عليه إبداع الحلم، يبدأ فى أقصى ناحية من فرض نظرى يقول: إن المادة التى نشطت سوف يلتقطها الحالم كما هى (كالتصوير الفوتوغرافى العادى) ليحكيها على أنها الحلم، وينتهى فى أقصى الناحية الأخرى بفرض أن المادة المنشطة سوف تختفى تماما من وهى اللحظة، وتحل محلها مادة مزيفة تماما، وأعني بذلك الأحلام البسيطة المفسرة، والمواكبة مباشرة لأحداث اللحظة، ويلغتها، ولا يوجد على أقصى المدرج من الناحيتين إبداع أصلا، لا فى التصوير المباشر (المستحيل عمليا) ولا فى التزييف المطلق، من حيث إنه نسج خيال وليس مواجهة تنشيط مادة متاحة إعادة تركيبها وكل ما يقع بين هاتين النقطتين القصويين هو نوع من الإبداع الذى يختلف بدرجات أصالته باختلاف قدر تحمل المواجهة الفائرة لكل المستثار «معا».

. وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم المستوى الأخير (الحلم بالتأليف)، إلى مستويات فرعية على الوجه التالى:

الحلم شديد التكثيف، سريع النقلات متعدد الطبقات، وهى العلاقات، وهو الأقرب إلى الحلم بالفعل، ومن ثم الحلم بالقوة، وفعل الإبداع فيه قوى وصايق. لأنه ليس تصويراً بسيطاً، ومن ثم فإن حكايته ليست إملاء سلبيا، بل هى إحاطة لامة لتناقضات مواجهة.

يلى ذلك الحلم للمركز، الحلم اللقطه، ويجعله مفهوما بعض الشيء أن شدة قصوره تخفف من النقلات والتكثيف بدرجة تجعله فى حدود زمنه متماسكا بعض الشيء، ثم يتدرج الأمر رويدا رويدا، لحساب سلسلة

الأحداث وتنسيق الحوار.. حتى «ينتهي الطيف إلى الحلم المزيف (الحلم اللاهمل) وهو استبدال مطلق بتأثير الخيال اللفظ، بالحلم الحقيقي، حكاية منسوجة من وعى منشق، وهو أشبه بوعى اللفظة. (وهو ليس مزيفاً بمعنى أن حاكبه يكذب لكنه مزيف بمعنى أن جرعة التأليف أو التلغيق التلقائي بعيد أو بعد لللفظة طفت على مادة الحلم المتاحة كلية تقريباً) انتهى المقتطف بحروفه، واعتذر عن الإطالة التي لاغنى عنها.

فكانت فرحتي بفضل أحلام نقامة نجيب محفوظ لما اتاحته لي من إحياء أمل تحقيق بعض ما ذهبت إليه، وهكذا يكمل أفضاله على شخصي المحفوظ بمعرفته بكل هذا القرب، بأن يسمح لي بالعودة إلى وعمود المعرفة المتفتحة دون خوف.

اسأل الله أن يعينني أن أسد ما علىّ من ديون. هو ويستوي يسكني، على الأقل.

أولا نجيب محفوظ هو نجيب محفوظ بنويل وبغير بنويل، ويكفي ليكون كذلك أنه، مع كل الصعوبات القديمة والجديدة، التي ذكرنا بعضها، لم يتردد في نشر ما رأى أنه يستاهل، لم يخف على اسمه ولا على بنويل، ولم يحدد له هدفاً إلا أن يسجل ما رآه يستاهل، فهو يستاهل.

حين سمعنا أنه بدأ يحاول كتابة هذه الأحلام، سألته هل ثم شيء في الطريق حقيقة؟ أجابني مبتسماً وهو يشير إلى دماغه أنه يشعر «بنفثشة» ربما يتمخص منها شيء ما، وقد كان،

من كل هذا اخلص إلى أن المبدع الملتزم مثل نجيب محفوظ لم يعد له أي هدف من الكتابة والنشر، إلا أمانته

مع نفسه. هو لا ينتظر تقديراً أكثر مما ناله، لا من ناسه، ولا من العالم، وهو لا ينتظر والحمد لله عائداً مادياً من مثل هذه الكتابات، فلماذا يكتب إن لم يكن يبدع، ويتواصل، ويحترم الحياة بما تستحق، ويقدّر عليها؟

ثم إنني أشرت في عيد ميلاده السادس والثمانين في الأهرام كيف أنه يبدعنا من حوله بأحاديثه المتجددة، أو بإصماته الخلاق، واسميت جلساتنا معه «إبداع حي = حي، واستلهمت منها فكرتي عن إبداع الحياة دون تسجيلها في عمل بذاته. يقول نجيب محفوظ في أصداء السيرة تذكرت كلمات بسيطة لا وزن لها في ذاتها مثل «أنت»، «فهم تفكر»، «طيب»، «يا لك من مأكرو لكن لسحرها الغريب الفاضل جن أناس، وتعلم الآخرون بسعادة لا توصف. هل عرفت إجابة لسؤالك عما كانت هذه الأحلام تلقى جديداً على إبداعه أم لا. إن نجيب محفوظ يبدع جديداً وهو يقول لك صباح الخير، وهو يضحك، وهو يصمت، يهز رأسه، لأنه يفعل كل ذلك بطريقة ليست مثل التي فعلها بالأمس.

دعك أولاً من حكاية محلل نفسي هذه، سامح الله فرويد، وغفر له، وجزاه عنا خيراً، رغم كل ما أصاب الفكر بسبب غوايته، ثم تعال أقول لك إن مسألة الإسراع بترجمة الإبداع عامة، والإبداع الفائق (الإبداع التكتيف، الإبداع الصورة الشعرية - الإبداع الشعر المتداخل الأزمنة) ترجمة أي من ذلك إلى رموز، هي اختزال قبيح، وقد رفضت دائماً أن يستدرج نجيب محفوظ تحت ضغط ظروف واقعية، أو إلحاح رؤية نبوية، فيلجأ إلى الإفراط في استعمال الرمز، لكنني عذرت إلا قليلاً، ولم أعذر النقاد - رغم فائق جهدهم وعظيم تميزهم - أولئك النقاد الذين بالغوا في اختزال أغلب أعماله إلى رموزهم من

أول أستاذنا محمود العالم حتى محمد حسن عبد الله مروراً به غالى شكوى وجورج طرابيشي، كما رفضت الرمز عند محفوظ نفسه إذا فرض نفسه بحضور ملح، حتى أننى اعتبر أولاد حارتنا المقرطة فى الرمز من أقل أعمال محفوظ إبداعاً اللهم إلا فى حبك الحرفة، ثم خذ عندك «قسمتى ونصيبى»، أو «الفار الترويجى» كامثلة رفضت فيها رمز محفوظ، لكن إذا إلى: رايت فيما يرى النائم، أو لياالى ألف ليلة والحرافيش فحدث ولا حرج عن الملائكة والتلفائىة والتخليق والمغامرة دون حاجة إلى رموز وصية.

ثم نرجع بسرعة إلى هذا الإبداع الأحدث، أحلام فترة النقاة، فهو أبعد ما يكون عن الرمز (إلا نادراً) هو أقرب إلى التشكيل الشعري، الذى يشمل كلا من الصورة والموسيقى الداخلية والتكليف والحضور المتعدد التجلى، وهى صورة تؤدى وظيفتها الجمالية والتحريرية على مستويات وعلى كل متلق بما يستطيع من صور حافزة لإبداع المتلقى حيث أغلبها مفتوح النهاية، انظر مثلاً إلى نهاية حلم «٤».

وقلت لصاحبي:

سنفتح ابواب عن سد لا منفذ فيه»، وتقدم الزعيم وسط هتاف متصاعد وتحذير مستمر حتى فتح الباب ودخل مختلفاً عن الأنظار، ترجم هذه النهاية إن شئت إلى رمز لعبد الناصر، أو للسادات، أو لغيرهما، وإن تضيف شيئاً بهذه الترجمة المختلة، لكذلك لو نظرت إلى آخر صورة الحلم، إنى لعدلت عن هذا التسرع غير المبرر، ولعدت لتقف أمام كلية الصورة تنظر لها من الزاوية تلو الأخرى لترى نفسك والحياة أكثر مما ترى هذا الزعيم أو ذلك.

ثم انظر إلى نهاية حلم «١٦» علامة على طريق:

وتراعى أمام عيني طريق طويل مليء مليء بالمتاعب»
(هذه نهاية وليست كما تظن بداية!! فأعلم فقهك الله كم من نهاية بلانهاية)

أو انظر إلى تلك النهاية المفتوحة أيضاً هرباً من الفرق إلى سماء مجهولة.

«ومضت المياه ترتفع حتى غطت اقدامنا، وزحفت على سيقاننا، وشعرنا بأننا نغرق تحت المطر، ونسينا نكاتنا، وضحكائنا، ولم يعد لنا أمل فى الخلاص إلا أن نطير فى الفضاء» (حلم ١٠) إن الأهم من البحث عن الرمز هنا وهناك هو رصد هذه النهايات المفتوحة بشكل تشكيلي محرك لوعي المتلقى، حتى الأحلام التى تنتهى بحوار واعد، أو لقاء غير مدبر، أو مدبر يفاعل خفى (القدر، أو اللاشعور) تجد أن الحوار يتفرع فجأة إلى غير ما تعد به مقدماته، حين تعتذر الفتاة - مثلاً - كاتبة الآلة الكاتبة غير الجميلة بما حولها من شبهات، تعتذر عن قبول عرض للخطبة من رئيسها الذى استطاع أن ينتصر على إحباطه السابق بتنازل محسوب، تعتذر بعد أن طمانها على حالته المالية. بأنه المال لا يههما، وينتهى الحلم بسؤال لم يُتعلق لفظاً عما يههما حقاً، لم ينطق لأنها كانت قد اختفت (حلم ١٥).

إن الإلحاح فى البحث عما يرمز له الحلم تحديدًا هو من أسطح ما أضربه فرويد ظاهرة الحلم (رغم تحفظاته ضد التعميم).

وقد زاد للنقد الأدبي التحليلي هذا التسطيع أكثر اختزالاً فيما يتعلق بالإبداع، نجيب محفوظ فى أحلام فترة النقاة لم يعرج إلا نادراً إلى الرمزية أو إلى الحكى المسلسل. أحلام فترة النقاة عمل كما قلت أقرب إلى

الأدبي في سياق كلية النص)، وكل هذا تأليف لاحق
للعلاقة له - عادة - بالحلم.

الحلم بعد الاكتشافات الفسيولوجية ودراسات التعلم
والإبداع الأحدث هو أهم وأكثر دلالة وأعمق توظيفاً من
كل ما جاء في التحليل النفسي الكلاسي مما لا مكان
لتفصيله (يمكن الرجوع إلى مجلة فصول. المقال
المشار إليه عن الإيقاع الحيوي).

لا أخفى عليك أنني تصورت أن نائداً من هواة
التحليل قد ينمو إلى علمه ما يرجحه فرويد بالنسبة
لأحلام الطيران من مفزى جنسي مباشر، فيترجم - مثلاً
- نهاية حلم (١٠) من أحلام نقاهة شيخنا إلى هذا
المفهوم الجنسي تعسفاً.

وأخيراً كيف يتعامل التحليل النفسي بشكل
عام مع الإبداع ومع المبدعين؟

إن التحليل النفسي بمستواه المتواضع، أكاد أقول
المسطح المبالغ في التأويل أضمر النقد الأدبي بقدر ما
أضاه بعض زواياه.

التشكيل الشعر، وأحياناً إلى تركيبة السيناريو. لاحظ
كيف يتجلى التشكيل المكاني في بداية كثير من الأحلام،
حتى يكاد الحلم يستغنى عن الحوار مكتفياً بالصورة
المكانية والحركة ونقلات الزمن - مثلاً يبدأ الحلم
بوصف المكان مباشرة:

«بهورصت على جرائنة» (حلم ١٥) وايضاً:
«ياله من ميدان مترامى الاتساع مكتظ بالخلق» (حلم
١١). واكتفى بهذا القدر فالأمر يحتاج عودة تفصيلية.
ما مدلول ارتباط هذه الأحلام بفترة النقاهة؟
لا أظن أن للاسم مدلولاً غير أنه إعلان بطنائية شيخنا
أنه انتصر على الإعاقة إلا قليلاً، لأن بعد فترة النقاهة
يأتي الشفاء الكامل بإذن الله.

كيف يتعامل التحليل النفسي مع هذه الأحلام؟
للأسف، إن التحليل النفسي على ما له من سمعة
وغواية أعجز من أن يتعامل مع هذه الأحلام. التحليل
النفسي أرقى قليلاً من تفسير ابن سيرين لأنه أقل
حسماً في تعميم وترجمة الرموز، ثم إنه لا يقوم بتحليل
حلم منفرد إلا في سياق للتداعي الحر (وفي النقد



(يمكن الرجوع إلى ما كتبته تفصيلاً في هذا الشأن (فصول العدد الأول المجاد الرابع أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٣) إشكالة لطعم النفسية والنقد
الأدبي).

أحمد تنوفي: شاعر البيان الأول

أدونيس

سواء تكلم شوق على الذات (غزلًا . أو فخرًا .. الخ) . أو تكلم على الآخر (مدحًا ، أو
رثاء .. الخ) ، يرى أنه يقع في إشالة الشعرى نسقاً من الكلام ، واحداً .

نقول «الكلام» ، عيماً له عن اللسان . لسان هو اللغة ، أمّا للصيغ لغة الكلام ،
فهو استعمال اللسان ، بشكل شخصي ، مستقل وحز

توهيجاً ، بأحد أمثلة - هذه القصائد الثلاث - غاب بولونيا ، «باريس» ،
نحاة .

٢

معجم الألفاظ ، في هذا الحب ، هو نفسه المتداول في الشعر
القديم ، الصباية ، كابد ، دلّ الغوى ، لبوت ظمأ إلى فم
الحية ، رفى السمع ، رفى له ، . الخ وهو مستخدم بداته ، في
سقه ومياقه القديمين . إلى ذلك ، تستند هذه المعجم عناصر محاربة
استحدثت ماضياً ، في شعر الحب ، تعود إلى الحرب ، لحبيبه
تهجم على العاشق بأملحها ، - بعينها خصوصاً اللتين «تقطعان»
كاليف ، وهامها إلى هي الزمخ . ومع أنها مريضة ، حباً مثله ،
فإن «تقتله» ، أي تعذب عليه ، وتتركه في ليله وأبيه ، حزيناً
مهجوراً ، إنها المكسرة ، تكس لقي تقبل «منوكاً»

ويستند هذا المعجم كذلك ، إلى مجاز استقدمه ، أيضاً ، كلام
الحب في الماضي . وهو مجاز مكرر إلى درجة أنه فقد إيماءه :

ماء الحياة في فم الحبيبة ، الناي في رجاها هي التي ، جفتها
سحر وخمر إلى جانب أنها قاتلان : والعاشق يسلو الدنيا ولا يسلو
حبيبه ، عيناه لا تمانان .. الخ

كذلك يرى أن كلام المدح في هذه القصيدة هو الكلام نفسه في
المدح القديم . جئات التعم ، ذروة العباد والمجد ، ذروة البيان ،

يرى عوان القصيدة «غاب بولونيا» ، بأن كلام الشاعر يقدم
هذه العباب ، من حيث هو وجوداً حاسماً ، أو من حيث هو
مصدر - مرجع لغوي . لكن ، يتبين لنا ، إذ نقرأ القصيدة ، أن
«غاب بولونيا» ليس إلا مناسبة ، وأن المعنى (علاقة الذات
بالمطلوب) متميز ، عن «موضوع» القصيدة . حيث أنّ المفردات
وتداعياتها ليست إلا ديساً مشحوناً من طبيعة غير طبيعة المكان الذي
يلبسها . إنه لوب يصبح أن يلبس أي مكان تخرج غير «غاب بولونيا»

هنا الغاب ، اسماً ، غريباً ، لكنه ، معويّاً ، عربي

يعني ذلك أن «المفرد» المريج ، ليس «الموجود» ، كما هو في
دائه ، بل هو الموجود كما تدركه حساسية شوقي وثقافته هكذا
«يخلق» شوقي «غاب بولونيا» بذاكرة ألفاظه ، صيغة ومية ، محل
كلامه عن الشيء الذي يتحدث عنه (ظاهراً) ، بل يصبح الكلام
هو هذا الشيء .

٣

وللكلام في قصيدة «باريس» ثلاثة مستويات . الحب ،
لندح ، المذكرى .

• مصدر هذه الدراسة ، مقدمة لندح من شعر شوقي

بحر الإحاطة في النفاط الثالثة .

(أ) على مستوى الكلام ، ليس شوق ، هنا ذاتاً تتكلم كلامي
 اخاصي ، وإنما هو ناطق بكلام جماعي مشترك . وهو ليس
 كشاعر ، موجوداً في ذاته ، وإنما هو موجود في هذا
 الكلام - أي في إشائية الخطاب الشعري السلفي ليس
 البعد الإيديولوجي هنا فردياً ، وإنما هو جماعي ، والتكلم هنا
 هو لتقيد ، والتقيد لا يؤسس وإنما يدعم سلطة الكلام
 نفسه .

(ب) أما على مستوى اللسان ، فقد شوق نختار من بلد مفردات
 معينة ويحار إليها . واختيار هذه المفردات يتضمن أعتبة أو
 عظمة ما اختيرت له - وهو هنا ماويس - إنها جملة النعم ،
 وبمثال الكامل لهذا المعنى ، يمكن أن نهم قون رولان
 هارت بقرينة اللسان صحين أقول ، مثلاً أبيض ، أحمر
 الطعنة ، القدوة ، البراعة .. الخ ، وحين أقول ، أسود ،
 أحمر ما يفتقر ذلك .

(ج) وكلام شوق ليس ساوئلاً ، ولا تأملياً ، وهو ليس إخبارياً
 ، بل كلام رعيه ، أي كلام تيس وإنصاع بخضوع باريس
 بى هي وقع معارٍ نوقع المصري أو العربي الإسلامي ،
 بل كلام خاص به الواقع العربي - الإسلامي وحده .

(د) وكلام شوق على باريس ليس مكان حور أو محاجة وإنما هو
 لشكل محدد لنص كلام سلفي فكان باريس - المعنى
 المشكّل ، يستوعب ، بل تقوب في سلطة هذا الكلام
 (هـ) الآخر ، هذا شكلاً في باريس - ليس إلا صورة ثابتة أو
 امتداداً للذات التي يمثلها كلام شوق . لكن ، حين يرى
 الآخر امتداداً لي ، فأنا في الواقع أنفيه ، أي نفي وجوده
 كإهية مستقلة . وهكذا يرى أن هناك عاين في هذه
 القصيدة - مع أنها من الحاضرين شكلاً أو ظاهراً - إنها
 باريس والشاعر

8

المثل الثالث الأخير قصيدة «محاجة» . هذه القصيدة إنشاء
 مزدوج : فهي لأنها فعل إيمان ، وإيديولوجي سياسي ، لأنها تؤكد
 سلطة الخلافة . بل إن الذين هنا إيديولوجي لأنه مستخدم لإصغاء
 للمشروعية ، الصلائية للظهور ، على سلطة الخطبة ، طندف أساسي :
 تحويل قوتها إلى حق ، وطاعتها إلى واجب .

ومن هنا يمكن وصف القصيدة بأنها دعوة سياسية ، فهذه
 كلام وظيفة أن يستوعب عمل السلطة ، في حين أن وظيفة الإنشاء
 الإيديولوجي هي إضفاء المشروعية على وجود السلطة ومن هنا
 قول إن الإنشاء البديل في هذه القصيدة هو وجود كوظيفة . وهذه
 الوظيفة وجهان .

(أ) تروى ، وغاية التقليل على أن الإيديولوجية الدينية

دعوة الحكمة ، دعوة العلم ، و « باريس » (المعدوحة) هي «عصر ،
 بيمانه وجلاله» - ملكة الزمان ، لواء الحق ، نور المحاصرة (في
 احاطة) ، وماضيا أعظم ما تنطوي عليه حزانة التاريخ . أسد
 وغرة في آل - وادي الشرى ، ومرتع الفزلان .

أخيراً نجد أن كلام الذكرى هو الكلام القديم نفسه . فباريس
 ملعب الشباب ومقبله ، بذات تروح وتعدو ، جنة بعم ، معاه يوحى
 الشعر ، وشعر هو ، وحده ، الحدير بأن يبقى عليها

ولا بد من أن نلاحظ ، استكمالاً أن هذه الأنواع الثلاثة من
 الكلام يرتبنا ويمسحها البعد والقرار ، معجم آخر من الألفاظ
 والعبارة الدينية ماء الحياة ، جذات النعم ، الإث (حديث
 لإثك) ، الكثرة ، السماء ، الوحي ، جن جلالة

تضاف إلى ذلك ، مفردات سلطانية قديمة : تيجان ، موك .
 رائد

وهذا بكلام ، محتراته جميعاً ، واضح تماماً ، بنية وسيراً ،
 كأنه يجري بحري بيهان والدين : فهو متماثل ، مفهوم بتماثله
 كلها ، والمعارف المستخدمة جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي
 مشترك ، الشائع ، ولأنكار ولاه حلة ، والربط بين لأحراء
 على منطقي ، بحيث إن القصيدة لا تحتل تأويلات وتفسير
 مختلفة

ومن هنا يرى أن خاصية الكلام في هذه القصيدة أنها هي خاصية
 إيديولوجية لتوضيح ذلك ، تعود إلى التمييز الذي أنشأه بين
 بداية بحث ، بين اللسان (اللمة) والكلام ، وهو ما أثبتته العلم
 فرديند شوسنور ، اللسان معطومة دلالية تتيح للأفراد أن يتواصلوا
 فيما بينهم . والكلام هو الاستخدام الخاص للحر لسان القليل
 حيادي ، والكلام هو هائل الأعمار . ولا يقال عن اللسان إنه شعر
 أو لا شعر ، فهذا لا يقال إلا عن الكلام . ولهذا ، بقدر ما يكون
 للشاعر كلام خاص به ، أي لا يصعب كلام غيره مقن بغيره أو
 مع يعاصرونه ، يكون ذلك دليلاً على أن له ذاتاً خلقة متميزة

وفي عرضنا بكلام شوق ، وفي التالي ، مفردات وروام
 (تعبير ، كليشيات) وأفكاراً وتساغات ، رأينا أنه استعادة لسيج
 الكلام القديم . فهو ، لكني مستخدم عبرته ، يحول بطريقة صليمة
 نسيجا صلباً ، على نزل سلفي

وهذا بكلام ليس ، كما رأينا ، مجرد مفردات قائمة بذاتها ،
 مستقلة عن التاريخ . وإنما هو كلام مشترك بين الناس يجعل إرثاً من
 الأفكار ، وينقل معرفة معينة وشكلاً تعبيرياً معيناً . به ، باختصار ،
 يمثل طبيعة المعرفة السلفية ، وطبيعة التعبير السلفي

استناداً إلى ذلك نقول إن شوق يستخدم الكلام ، بطريقة
 إيديولوجية مسجلاً به خطاباً موروثاً مشتركاً . ونقول تبعاً لذلك إن
 قصيدته إنشاء إيديولوجي

كيف نكشف عن هذه البنية الإيديولوجية - على مستوى
 التحليل الشعري الخاص⁹

الإسلامية دائماً على حق ، نظرياً وعملياً

(مب) تحريصى / بقناعى .. وغائته أن يدفع إلى مزيد من اهتسك عما
تقبل به ، وإلى مزيد من بكو ما ترفضه .

وتعبر المفومات في هذه القصيدة عن مصفها بكتلات ،
و«سبي» هي ، مع أنها عامة ، مثقلة بالدلالات ولذلك فإن
بنية القصيدة تحيش المذكرة الدينية وتداعياتها لكي تحلم يشك
افضل ما يهدف إليه إنها سلاح يصوغه الكلام خدمة لسلطة الخلافة
السياسية - الاجتماعية

وهذا مما يفسر الوضوح الكامل في القصيدة ، كما هو الشأن في
المثنى الأولين : وضوح المفومات ، ووضوح الأحكام ، فهي
لا تعمل تأويلات أو تفسيرات مختلفة ، ثم وضوح الممارسة البلاغية -
لغوية وعبارات .

هذه الممارسة الإنشائية أولية في القصة هكذا تقوم هذه القصيدة
بأنها «حاجة في تجييشها البياني» للمذكرة الدينية تعبير آخر عما أنها
ممدوح «تربوي» ناجح ، بسبب من ذلك ، فهي نموذج شعري «حج
حق» هو ما يتعلمه هذا الإنشاء البياني ، وهذا الإنشاء البياني هو
للممدوح الذي يجب أن يحتل في عصره حق

وبحسب هذا المنطق الإنشائي ، لا يكون لاسمه ولا لاعتراصات
التي يمكن أن تأتي دليلاً على تفهيم في الإنشاء البياني وإنما تكو ،
على العكس ، دليلاً على القصص في المتمدن ، دليلاً على أنهم
يحتاجون إلى مزيد من التزينة ، وعلى أن الأشياء غير واضحة لهم
تماماً ، على الرغم من وضوحها في ذاتها ، وعلى ضرورة إعادة
الشرح .

وإذا تجرئة هذا الإنشاء البياني بالرفض ، فإن ذلك دليل على
الانحراف أو الخروج الذي يأخذ اسمه ، تبعاً للوضع التاريخي ،
السياسي - الاجتماعي

فالإنسان مهما تقدم أو كبر ، ينظر إليه بحسب هذا المنطق الإنشائي
كأنه طفل في بدايات تعلمه

هكذا نرى أن الكلام مجال تعجلى فيه الأيديولوجية ، بامتياز ،
فيه تلمس ، مباشرة ، وظيفتها أو وظائفها الخاصة

الكلام هنا يحمل : فضلاً عن التاريخ الديني ، التاريخ
الثقافي ، والتاريخ المعاصر - الاجتماعي ، ويعمل كذلك القيم المرتبطة
بهذه المذالات كلها

بالكلام إذن ، توفر الأيديولوجية للمسئلة اللجوء إلى كل ما تراه
مناسباً لديوميتها ، حتى العنف . والكلام تضي المشروعية حتى على
هذا العنف ، وتظهره كأنه حق وضرورة .

يجب أن نلاحظ أخيراً أن كلام الشاعر في هذا الإنشاء ليس
كلام من يريد أن يبحث ، بل كلام من يؤمن . ووظيفة الكلام هنا

هي «شهادة لسلطة الدين» ، ولديوميتها من هذا ليس الواقع قيمة
الآن بقوله ما يتطابق مع هذه السلطة ، كأيديولوجية الأولية في هذا
السياق ، كأيديولوجية . وهي ، في هذا السياق ، أكثر أهمية من
الواقع .

5

تصل بما تقدم إلى النتائج التالية :

أولاً : الشاعر هنا حاسم ألقاظ ، وحاسم علاقات . وهذا يعني أن
لايديولوجية هي التي تفكر ، لا هو ، وأن لبنة هي التي
تكتب ، لا هو

ثانياً : ذات الشاعر كصداقة خلافة ، «عائيه» .
واخليفة ، من حيث هو ذات مفردة ، محددة وتاريخية ،
«عائيه» هو أيضاً ، كذلك يقال في «باريس» و«غاب»
بولونيا ، الخاصر هو بنية الإنشاء الشعري - البياني ،
القديمة ، وعلاقاتها الخفية ، غاب بولونيا ، باريس
بوصفها مندييه ، لكنها يعبر عنها بكلام واحد فالواقع
الضعيف ، كلام مؤلف . كان علاقة لشعر بالواقع هي في ال
منطق . وفي أن تلفظ أشياءه كأنه بأشياءه جميعاً ، عمرد
مناسبة لكي يقول الإنشاء نفسه

ثالثاً : الكلام على «التجديد» أو «الخطبة» يعني ، بحسب هذا
المنطق الإنشائي «البياني» ، فكر ، أيها الشاعر ، بما شئت ،
وكيف شئت ، و«جدة» كما تريد ، لكن ... ضمن
القواعد التي تقررت ، واليدى التي ترشدت فليست
بمسألة بالسبب إلى الذات الشاعرة أن تبدأ «أو يلى» ،
بل أن «تذكر» أو «تعيد» ، للسلة «مبادرة ثانية» هي أن
«نصوغ» ، على مثال (ماصر) أو نعيد الصياغة . وإذا
محذو عن إبداع ما ، في هذا الصدد ، فهو إبداع تقليد ،
لا إبداع توليد

6

هكذا نرى أن نتاج الشاعر أحمد شوقي يتدرج في ما حمل إلى
الاصطلاح على تسميته بـ «شعر الكلام الأول» . ونرى به كلام
النظرة الأصلية التي قامت ، يائناً ، على ركنين رئيسين .

«نصوت» الجاهل و«القررة» الإسلامية . وتعبير أكثر وضوحاً
«منطق» الجاهل و«المنطق» الإسلامي . ويشير بلقي الذي تصفه
هنا إلى الوثني ، بمضموناته السبوية ولأرضية

هذا الشعر ، من حيث إنه شعر الكلام الأول ، هو شعر المعنى
الأول . وفي كونه كذلك ، هو شعر البيان الأول .

في ما تشكك ، في ما تحدث عنه ، وإنما هو في نسجها اليان
حين نقرأ قصيدة لشوق عن «الريح» ، مثلاً ، أو عن
«الأندلس» ، أو أي «موضوع» آخر ، فإننا نلاحظ أن هذا
«الموضوع» منسج من شيبته الموضوعية - المأذنة ، من «واقعيته»
فالريح «ريح يان» ، والأندلس «أندلس يانية» ، والعنبرة ليست
مصنوعة بأعجوبة الفنية العلمية بقدر ما هي مصنوعة بأعجوبة
الفنية اللغوية . فالعالم الخيالي الشعري عند شوق لا يستند إلى العالم
الطبيعي ، وإنما إلى ما أصبح ضمن مجال الخيال ، فارتجاً أي أنه
يستند إلى القيم اليبانية - الجاهلية الراسخة . كأن الأشياء لا تنتمي إلى
العالم الخارجي - الماضي ، وإنما إلى العالم اللغوي - المعنوي .

لربول الوحي باللغة العربية بعدان . أولي وفارنجي . في البعد
الأول هيان أيديتها وامتيازها على سائر اللغات . وفي البعد الثاني
هيان حضورها . إنها وراء التاريخ ، لكنها تاريخية ، وهي تاريخية ،
لكنها تتجاوز التاريخ . تقف فوقه وتطل عليه ، وإن لم تبتعد به في
هذه القطعة من اللقاء بين الأزل والتاريخ ، بين الوحي والتبوء .
بكن النموذج لأول سلكام العربي من حيث هو بيان . النموذج
الكامل ، بيان ، هو القرآن - وحى الله . النموذج الكامل في الممارسة
الإنسانية للبيان ، كاس في العزة الزمنية بتلك اللقاء بين الوحي
والسوء في الشعر الحديث . إذن سيكون القرب أو البعد ، إراء
بسته شعر حديث . مدار تقرب أو البعد ، إراء يانية الشعر
ببداق

من هنا فهم أهمية الماضي الشعري ودلالته ، فالتعب إلى
شوق ، وإلى الشعراء الذين يصعدون عن النظرة الإسلامية -
العربية ، في أصولها الأولى ، وفي الممارسة التاريخية ، القائمة على هذه
الأصول . فهذا الماضي يحسن التعليم المعجز في كيفية ممارسة اللغة ،
بياناً . لباقي هنا ، يمثل قاعدة النظر وقاعدة الوجود ، معاً .
وغير . إلى ذلك ، عمق نصي ، بلا حدود . إنه اليقير ، وبند
القيح وحده ، وانطلاق منه ، يمكن فهم الحياة والكون والإنسان ،
بالشكل الأكثر صواباً وكثلاً .

ثم إن هذا الماضي لا يأخذ حقيقة مما كان يظنه ، أو من واقعه
(إدخلي ، أو غيره) ، وإنما يأخذ من شعرته وبيانيته . بل إن
ذلك الواقع هو الذي يستمد أهميته من الشعر ، وليس الشعر هو
الذي يستمد أهميته من ذلك الواقع

الشعر ، إذن ، في نظرة الأصول ، النظرة الإسلامية - العربية ،
هو شعر لغة . وهو كدست حتى حين يكون شعر أشبه . ذلك أن هذه

لكن ، ما أصعب التحلي الذي يواجهه شاعر يصوغ شعره
بالكلام نعمة الذي نزل به الوحي ، وما أصعب الخادية ، في آن .
كأنه مطروح لكي يتنسى كلام الله ! ذلك أن كلامه على آلاء الله
وعذوباته ، إعجاباً أو تمجيذاً أو اعتذاراً ، لا قيمة له إلا إذا كان
كلاماً «مب» - أي رفيع اللغة ، رفيع البيان .

لإنسان ، في هذا المستوى ، لسان . ولقد يبدو صرعه في
الوجود كأنه في مقام لأول ، صراع من يطمح جاهداً لكي يكون
جدير بتقبل الوحي - يتميذ كلمة الله والشهادة ما

إن جهده ، إذن ، كشاعر ، سينتج عن إيقان اللغة ، بحيث
يصل على إيقانها ، دائماً ، في حيوية اليجاسها الأول ، أي في
مستوى شهادتها الأولى لأشياء الوحي .

ومن هنا أهمية اللغة في النظرة الإسلامية - العربية . من
لا يعرف كيف يكون جديراً بها ، لا يعرف كيف يكون جديراً
بالوجود . ومن يجهلها ، فكأنه يجهل الله والكون والإنسان . إنه
الأعجمي

ما علاقة الكلام ، في النظرة الإسلامية - العربية ، بالآلة التي
بأشياء ؟

التأمل في لادة أو الشيء هو طرح من التأمل في قدرة الخلق ،
أي في بيانه . ووصف الأشياء شعرياً ، إما هو ، في الصق ، وصح
لحمه القدرة ، لا المأذنة ، في ذاتها ولسانها . النص الشعري هو كلام
ص كلام الخالق . وحيات الشاعر ، إراء لادة التي يتحدث عنها ،
حيات لغوي - يتق من حركية اللغة - وليس حياً مادياً يتق من
لادة . مست شيبته المأذنة هي التي تمل لغتنا للالمة ، بن لامة هي
التي تصق على المأذنة الكلمات التي تلائمها

اللغة مناسبة غرضية ، ذلك أنها مصفيرة ، رائقة . أما اللغة ،
فباقية . وفي هذا المنظر ، يمكن القول إن مبدأ الحقيقة ليس في
المأذنة وإنما هو في اللغة . لذلك ليس لللغة وجود مستقل عن اللغة .
الشيء في وجوده الحقيقي ، هو الكلام الذي يتعل به . لا يمكن ،
مثلاً ، تصور شكل آخر ، في اللغة العربية ، أكثر صفة في
وجوده ، من التصور الذي يقدسه الكلام القرآني . وهذا ما يمكن
قوله ، بالنسبة إلى الأشياء جميعاً . وبهذا المعنى ، يصبح القول إن
العالم لغة .

يتج عن ذلك ، على الصعيد الشعري ، أن للنص الحقيقي
للقصيدة لا يكر في ماديتها - موضوعها ، وإنما يكر في كلامها ،
في العلاقات التي تقيسها . وظوم القصيدة يجب أن يتركز على الكلام
وعلاقاتها اليبانية ، لا على الفكرة أو الموضوع . فليس معنى القصيدة

الأشياء لا تنكسب وجودها المثل الإنساني، إلا بقدر ما تقترب اللغة إليها، أي بقدر ما تحركها إلى يان. إن عن الشيء لكي يصبح شيئاً إنسانياً، أن يرتق إلى مستوى اللغة.

فاللغة لا تنط، إلى الشيء، لكي تنطق به وتنبأ به وتنبأ، وإنما لكي «ترفعه» إليها وتزنته. هكذا ليست اللغة لغة بالشيء الذي «يصبح» بها، بل الشيء شيء باللغة التي تنصحه عنه.

من هنا نعلم كيف أن الإنشاء الشعري، بحسب النظرية «الأصولية» لا يرسم الشيء وفقاً لشئبه، وإنما يرسمه وفقاً لثباته والشاعر لا يبدع أو لا يخلق وصف شيء. فهذا، سواء كان مادة أو روحاً، مخلوق في «أحاسيس» نقوم «من أين للمخلوق» إذن، أن يكون تقويمه يبداعياً؟ إنها شعور بعيد في سق آخر، بدءاً من التسلسل لأصل، تقويم الشيء يتعلم عن يد الله مختلف كيفية خلقه: يستعيد، بطاقته ونهيه، وصف الله.

٩١

في إطار هذه النظرية الإسلامية - العربية، يمكن أن نقوم، بشكل أدق، شعرية شوقي وشاعريته، وبرى، بشكل أصح، مكانه ومكانته في عصره كان، في صوره بها، تحركه هاجس رئيسي: الدائرة المبروط في تاريخية اللغة الشعرية العربية، من جهة، ووضعها في اتجاه الصعود، من جهة ثانية. فهذا المبروط دليل على هبوط الفكر وهبوط الإنسان في آن. أي أنه دليل على هبوط الوجود العربي. وقد ارتكبه إنما هو نقطة البداية في الصعود وتجسيد هذا الهاجس، شعرياً، يعني، بالضرورة، استعادة النموذج اليان في الممارسة العربية الشعرية الأولى.

٩٢

هكذا، لا نرى في شعر شوقي من الزمن في عصره شعر «مهم»؛ أحداثاً وأشخاصاً وأشياء. أي أننا نرى سطح هذه

الأشياء، لا صمتها، ونرى لغويتها لأشئيتها. ذلك أنه لم يطر إليها من حيث هي علاقات إنسانية - حضارية تولدت أو يمكن أن تولد. ومن هنا لم يتكرها، من حيث هي ظواهر أو وقائع ناشئة، أسلوباً وناشئة، وإنما أضفى عليها كلام المعنى / الأصل، بصورة وأدواته الفنية، وقيمة الجارية. فإنشأته الشعرية «متعوب» الظاهرة، ولا تتجاوز معها، أو تحاول أن تواجه خصوصيتها بخصوصية في التعبير مقابلها. إن شوقي، بجملة ثانية، لا يتحدث في نسج الكلام القصير المباليل الذي تحده الظاهرة في نسج المقاريع

هل يعني ذلك أنه «يؤوب» من الواقع؟ أو أن القصيدة عنده «صنعة لا معاناة»، أو أن «قائمه ضعيفة»؟

نظن أن مثل هذا التقدير نوع من إسقاط مفهومات غريبة على موقف من الشعر، غريب عنها وعليها. فشوق هنا، شأنه في ذلك شأن الشعر، الذين يصنّفون عن «نظرة الإسلامية» - العربية، نظرة المعنى / الأصل، يصدر في كتابته الشعرية عن اللغة في ذات ولدائها، في ما قبلها وروحيتها في آن. أي عن وجودها الأصل الذي لا يفكره مرور الزمن، بل على العكس يفنيه، وعن قيمها الإيقاعية، الضوئية - الموسيقية. وسعة في هذه النظرية، لا تأخذ بقصتها من الواقع، بل إن الواقع، على العكس، هو الذي يلتصق بقصته من سعة. بوقع، سواء كان تاريخياً أو سياسياً، هو، تماماً، ضيق في بيئة اللغة.

لعل في هذا ما ينجح لأمثال هؤلاء التقاد الذين يفتشون عن رؤية نقدية، غريبة الأسس، أن لغة شوقي هي لغة الماضي لا لغة الحاضر. ولحق أن اللغة كما يفهمها شوقي، وتعلمها النظرية الإسلامية - العربية، لا ماضي لها - أي ليس لها، في ذاتها كلمة، ماضى يتقضى ويروى، وإنما ماضياً محمّداً ماضى تاريخي، اصطلاحى. فاللغة وجودياً، حاضر مستمر، بل هي المستقبل - إنها الأزمنة الثلاثة موحدة في جذر انبثاقها المتبادل: الوحي

فاطمة المحسن

آخر الإصدارات / تجارب الحياة ومنتطق الفن

ينشط العراقيون في الخارج باصدار اعداد ملحوظة من الجامعات الشعرية والقصصية والروايات. وهي تسجل، في الغالب، تجارب اولى لمجموعة كبيرة منهم، أو ضمن تجاربهم الاولى في السنوات الاخيرة، وتبدو هذه الظاهرة في وجه من وجوهها نزوعا نحو اقتراب اعداد كبيرة من الناس من الفن والأدب، وتعليقهم أهمية على النتاج الأدبي والفني كمشاركين فاعلين فيه، لا مجرد متلقين. ومن المناسب ان نذكر هنا ان توفر امكانيات الطباعة والنشر في بعض بلدان اوروبا يشكل عامل تشجيع، اضافة الى ادراك الشباب لقيمة تجاربهم الشخصية التي ارتبطت باحداث على درجة كبيرة من الاهمية والخطورة: الحرب، الاضطهاد، المشاركة في حرب كردستان، الهجرة والتهجير، وغيرها الكثير.

التاريخ غدا بالنسبة الى العراقي منظورا وفي ملمس اليد، والافراد مشاركين في صياغة يومياته، وحسب تعبير لوكاش، يصبح التاريخ تجربة جماهيرية خلال الاحداث الكبيرة.

اصبحت الكتابة الشعرية والقصصية وممارسة الفنون بالنسبة الى اناس لم يمارسوها في وطنهم، شكلا من اشكال صياغة هوية الارتباط بالوطن، ومحاربة التهميش والالغاء، وهي، فوق هذا وذاك، تملأ فراغ اكثرية تعاني بطلاة مقنعة، وتخاف الاندماج داخل مجتمعات غريبة ومفزعة بالنسبة اليها.

وتبقى تلك الظاهرة ضرورة ينبغي ان نترك اهميتها، اذا افترضنا ان عامل الزمن حاسم في غربة النتاجات الطارئة والسهلة.. وهذا افتراض نسبي ايضا، لا نجد في تاريخنا الأدبي ما يؤكد. ولعل غياب النقد والدراسات الأدبية يساعد على اختلال موازين المقارنة والمتابعة والغربة لقيمة تلك النتاجات.

وقدر ما يتيح لنا هذا الحيز من فرصة لقراءة آخر النتاجات القصصية والروائية،

التي تحكمت في انتقائها الصدفة، نحاول ان نجد ما يمكن ان نسميه اتجاهات معينة لمشاركات تلك النتاجات التي تختلف بالطبع، قيمتها حسب علاقة كاتبها بصناعة الكتابة، كهار أو محترف، ودرجة احساسه بالتاريخ كوقائع. نقول هذا، لأن تلك الكتابات في اكثرها، لا تخرج عن اطار تسجيل قيمة أو موقف أو اتجاه للحدث العراقي بمختلف اشكاله وصوره، أو عن محاولة ايجاد تمثلات تاريخية لوقائع الحياة اليومية في العراق أو الخارج كمنفى غريب وليس مستقرا.

*روح الاحداث وتأملات الكاتب

إذا افترضنا ان فن كتابة النص القصصي أو الروائي لا يدرج في باب حوليات الرهبان، التي تفرضها عزلتهم، وتأملهم المسطح بالحياة والتاريخ. فلنا ان نقول ان هبة الكتابة تقدم لنا فرصة مهمة لتحسين الألب من الاحساس المضخم بقيمة التجربة الشخصية التي تبدو في احيان لكاتبها على اهمية قصوى لا يدانيها الا التسجيل قصصيا. فمن يتقدم هنا، التاريخ أم الفن؟ تلك قضية خاضعة لتخصيص من مختلف اوجهها. فالتراجيديا العراقية التي تبدو في احيان ككتكة القدر الاغريقي السمجة، غير قابلة للتصديق. ومن باب اولى ان تصنع تلك الاحداث قصاصين وشعراء قدر ما تفرخ قدة تاريخيين، وحزبيين ورؤساء مظمات وميليشيات. ومن الاولى ان نتذكر ان الخارج العراقي لا يختص وحده بهذه الاشكالية، بل ان الداخل يحفل باعداد مضاعفة من المحاولين في ميدان النشاط الابداعي بمختلف صوره. ولا نفترض ان اولئك يقفون على الشط الآخر في خطابهم، فلو اتاحت لنا فرصة للمقارنة، لوجدنا التشابهات اقرب واخص في تلك التجارب مجتمعة.

على هذا سنعطي اهمية لفاعلية الحدث الموضوعي أو السياسي أو لتاريخي، ولنسمه ما نشاء في الحديث عن ظاهرة الكتابة القصصية. اننا في زمن استثنائي، يمتد عبر كل قارات العالم، حيث الشتات العراقي لا يشبه أي شتات آخر، في تصورنا في الأقل. ولكنه في ثباته على يقينيات الكتابة الاولى، يبدو اكثر استعصاء على التغيير. ومن الملاحظ هنا ان كتاب الخارج بمختلف صنوفهم، المتقدم منهم والمتأخر، الهاوي والمحترف، تعلموا ان فن القصة والشعر، وفي هذه المرحلة بالذات، لا يحتمل ذلك الاحتفاء بالتاريخ البطولي، فاشخاصهم، في الغالب، مهزومون وضعفاء ولا يتحركون

في كوكبة واحدة من المجرات الاعتقادية، بل هم يتلذذون بضعفهم وقلة حيلتهم، وأنسلاخهم عن ماضي افكارهم الاولى، وهذه على الأرجح، ردة فعل على لغة الإبطال والمواقف البطولية التي تطرحها نقاجات الداخل، وبالأخص كتابات قاسية الحرب في العراق، إذن كيف يكون التوفيق بين كتابة تتعكز على وطأة الحدث التاريخي وتقدم الصيغ الفردية من الحوادث، وتصف فترات متقطعة من الزمن، وحوادث غير مخصصة؟ ان الامة التي يعلقها كتاب القصة على الحدث العراقي، لا توازيها قدرتهم على تأسيس اتجاه يحاول فهمها لمغزى التاريخ العراقي، لان مواضعهم، في العادة، مجزأة، تنتقيها الصدفة اكثر مما يتحكم فيها التخطيط لخلق بنية روائية تتوغل في دراسة سايكولوجية وطبيعية المراحل والافراد. ولعل هذا يرتبط بغياب الدراسات المختصة بتفحص مكونات الحدث العراقي المعاصر، اضافة الى ضعف التقاليد الروائية في العراق، فالنتاج الروائي المتميز بمجموعة، منذ الخمسينات حتى الآن، لا يوازي ناتج الاجناس الادبية الاخرى، عدا عن ان فن القصة القصيرة بقي يتأرجح بين كم ليس ذي قيمة وبين التماعات مهمة لكتاب لم يواصلوا مسيرتهم الاولى.

وهذا في كل الاحوال لا يحجب امكانيات مهمة لقصاصين وروائيين ظهوروا في السنوات الاخيرة، سواء في الداخل أو الخارج تشكل نقاجاتهم اضافة حقيقية الى مسيرة الابداع العراقي ولكن الذي ننتظره هو ان يفعل الزمن فعلته، ونجد ثمرة التلاقح الروحي والفنوي لدى كتاب الخارج ليفيروا في تضاريس الكتابة العراقية، مثلما فعل المنفى في المصائر الشخصية لاعداد كبيرة منهم.

* الذاكرة وخيال اللغة

في «الكلمات الساحرات»

اذا اردنا ان نشير الى نماذج من الكتابة الناجحة، لكتاب ظهوروا خلال السنوات العشر الاخيرة، فسنجد ان شاكر الانباري كاتب القصة القصيرة واحد من القلة الذين قدموا اضافة ملحوظة في هذا المجال، فقصصه تملك سمات النثر المحترف، من حيث لغته وبنائه وانفتاحه على موالم جديدة غير متداولة أو مكرورة. اصدر ثلاث مجاميع قصصية، وما هو يصدر رواية عن قصة ثر ريفية، ستكون موضوع قراءتنا في هذا الحيز.

«الكلمات الساحرات» الصادرة عن دار الكنوز الادبية في بيروت اقرب الى القصة

الطويلة منها الى الرواية، ذاك ان عالمها وشخصياتها مختزلة في افق وفعل محدد يعتمد على حدث محدد، ولا يوحى بامتداد أو سعة الرواية التي يستطيع القارئ ان يدرك ابعادها، حتى ولو احتوت على صيغة مكثفة للعرض فالكاتب اعتمد بنية للحدث تحصر الوقائع في زاوية لا تقبل الكثير من التناول أو الخيال التحليلي أو الحركة التوليدية لاحداث القصة.

في مشهد القصة، الذي يدور في قرية من قرى الرمادي، ندرك تسلسل عدد من المفاصل التي يبني عليها تتابع قصة، الفصل الاول هو نبوة ساحرة، أو ضاربة ودع تمر بالقرية، وتبلغ احد وجعها بمصيره التراجيدي. انها مساحة مفتوحة للخيال والفانتازيا، تعطينا اقل ما تعطيه لغة متماسكة ومسترسلة اعتاد الانباري ان يهتم بها في قصصه القصيرة. وهي تبدو هنا اقل حد في توجهها، والمفاصل الاخرى، هي تفصيل لتحقيق تلك النبوة على هيئة جرائم قتل تتكرر بمنطق ثار قبلي ليس الا، وهو الرديف لمنطق القدر العبيث.

عند هذا قطع المؤلف الطريق على نفسه لكي يمضي في افاق تفسير وتقليب محتملة للحدث من اوجه مختلفة وبين موشور تلك الاحداث يمر السياسي عابرا وغير ذي قيمة سوسيولوجية أو تاريخية حقيقية.

القصة تبدأ بجريمة يرتكبها احد اعضاء الميليشيات المسلحة للسلطة البعثية بقتله اثنين من جيرانه. هذا القاتل هو ابن الوجيه الذي تشكل ذريته تفصيلا لحيثيات مواقفه من الحياة، فواحد من ابناءه يستقر كمحام مرموق في المدينة، يثار لابي، الذي يُقتل انتقاما بجريمة اكثر بشاعة من جريمة اخيه، والآخر، القاتل الاول، شخصية مهلهلة. كان يبحث عن مكان قوة له تحت الشمس بأية وسيلة، وهو يذكرنا بشخصية الولد النزق والمتهور (الحرس القومي)، في رواية التكرلي «الرجع البعيد» مع فاروق في المعالجة وفي أسلوب القصة.

في هذا العمل، كما في اعمال عراقية كثيرة، صدرت في الخارج يتبدى حضور الوطن كمكان وجغرافيا غير وصف البيئة، وهذا الوصف معني بتحديد هوية كتابه وانتسابهم الى مدن نشأتهم الاولى. فكل رواية أو مجموعة قصصية تدور عن مدينة معينة في العراق. من كركوك حتى عين كاوه حتى البصرة وكربلاء. والسماوة والثورة أو الاعظمية من بغداد تحديدا. لكن في تخصيصهم هذا يؤكدون على تفصيل العراق الصغير في ذاكرتهم، وفي قصة الانباري الطويلة لا يستمد الوصف المسهب، في احيان

كثيرة، قيمته من فنية هذه الخصوصية، قدر ما يصبح أداة من أدوات شحذ الحنين الى الماضي بيد ان هذا الحنين يصنعه خيال هو في اكثره خيال لغوي، احتماله لا يتجاوز سطح الذاكرة. فهو يقول «وكما لخيمة الشعر ظل يلفظ القيظ، ولشجرة الدراق في» يختبئ فيه ثعلب مذعور، والنخل حاشية داكنة على الارض يجلس الرعاة فيها، والضفة النهر برودة ناعمة يتوارى فيها البزاق وسرطان النهر، كذلك، فان للبيت ظلا منيدا، يرطب حرارة الدفوس، ملقيا اياها الى عالم عامض من الخدر، التأملات، للحلام، بورة الايام الخوالي التي مضت كما تمضي اغاني الطيور وذرات الغبار وقطرات المياه في الموج الى اثير الفضاء».

وصف مثل هذا ينحي هوية البيئة الحقيقية ويرسمها في لوحة ساكنة مكررة. ولعل تلك الاشكالية بدأت لدى الكثير من كتابات الجدد من تقليد لاسلوب قصص محمد خضير عن البصرة ذلك الذي يتمايز عن واقعية الخمسينات الممعة في امانتها للبيئة الشعبية، وعن تجريد الستينات الاسلوبي. فخيال القصص لدى محمد خضير تضمن وصفا منعما بارواحية عالية، تجعل للاماكن والاشياء نبضا داخليا، روح خالصة يشكل امتدادا لاهواء الشخصية ومزاجها **انه يمثل الاحساس الرهيف بالحياة النابضة والتفصيل الدقيق لتلك الحياة عبر الجدل بين الشخصية ومحيطها** والذاكرة في المنفى، على ما يبدو، توقع في مشكلة جدية وهي ما يمكن ان نسميه الذاكرة الموهمة أو البديلة، انها ذاكرة الحاضر، على الأرجح، تلك التي تزين لنا صورة الماضي وتزرع عنه هويته الحقيقية

لعل شاكر الانباري أراد هجاء قيمة اجتماعية يعتقد انها تشكل احدى مكونات العنف العراقي، ولكنه مر عليها كما يمر مشاهد غير معن بتتبع نبضها الداخلي واشتباك علائقها بالحاضر ووقائعه اليومية، وبسبب المعالجة المبتسرة السريعة بقي يتأرجح بين مشروع القصة القصيرة والرواية، فلا ابقى من قيمة للتكثيف، ولا منح قصته رحابة تسع توليد حبكة روائية تشمل مواضيع تضيء العلاقة بين الحاضر والماضي أو تتابع الشخصيات في متوالية تطورها. أراد المؤلف ان يمكس بزمام الحدث عبر خيط قص بوليسي، تابع فيه القتل والقتل المضاد دون ان يتعرف القارئ على ملامح مكتملة لشخصياته. وحين أراد ان ينتزع من نصه فتيل التأويل السياسي، اضاع التبرير لقيمة ما بدأ به من احتمال ذلك التأويل، فالهوية السياسية التي اصفها على شخصية القاتل الاول باعتباره ممثلا محتملا للسلطة، وضحاياه باعتباره ممثلين

محتملين للمعارضة، لم يبق لها من قيمة تذكر، بعد ان انتهت الى لعبة طفل احمق تبرزت منه السلطة ومثلوها، ولو دارى هذه الانتباهة باعادة تكوين الحدث منذ بدايته، بعيدا عن هكذا ايصاء، لبدأ منطق قصته اكثر ثباتا، واقل تعرضا للفجوات.

* بعد مجيء الطير

حوار الحاضر مع الماضي

المجموعة القصصية التي صدرت عن دار صحارى في هنغاريا للقاص الستيني ابراهيم احمد «بعد مجيء الطير» هي استمرار لاسلوبه الاول، الذي بدأه باعمال قد لا تبدو لافتة بقوة، بيد ان لها شخصية مميزة يجدها القارئ في اسلوبه وفي زاوية تناوله لمواضيعه.

ابراهيم احمد يتعامل مع الكتابة، بمزاج ايقاعه مع الحياة، فهو لا يملك حسا مضخما بالتراجيديا، حسب الطبع العراقي المعروف. ان لديه قبولاً مسترخيا بالحياة، دون توتر ومشكلات كبرى، وهو يطرح في هذا المسار كتابة دون ادعاء، دون نثر بلاغي ودون توتر تراجيدي. فهو ينشد ما لم يؤكد عليه من احداث الحياة، ذلك المكرر واليومي. ومفارقته الاجمل تأتي على هيئة مزحة أو مسخرية خفية أو معلنة. مع ان مرجه ليس خالصا، انه يشير الى مرارة على القارئ ان يلتقطها لكي يتابع تحري ابطاله عن مصائر عادية لا تتطلب عقوبات الاقدار وثوابها فهم هكذا باقون على ما كانوا عليه، منذ ان بدأت العاصفة وانتهت ليس لديهم متطلبات كبرى ولا آمال بهيجة، فصاحتهم تختزل حكمة الطبيعة ويدايتها.

لعل قصته الاولى المعنونة «المعلمون يتجولون في الليل» تذكرنا بتقاليد الكتابة القصصية الخمسينية، التي تحوي سردا امينا منحاذا للبيئة الشعبية. والانحياز هنا لا يعني موقفا قدر ما يعني محاولة الكاتب تمثل هوية تلك البيئة بما يقدمه من تلاوين وعيها ومزاجها وعلامتها الحقيقية، منحيا رغبة تزويقية يمكن ان يولدها شرط الكاتب الثقافي وحساسيته الجديدة. يعرض ابراهيم شخصياته في مشاهد وحوارات تتسلسل بايقاع مرح، يزخر بالنكتة الشعبية، وبروح المدينة وعلامتها التي تتشابه مع الكثير من المدن العراقية. انه يستعيد زمنه المفقود باعادة مونتاجه عبر مشاهد تضيء الاماكن من زاوية صغيرة، ولكنها مؤثرة لانها لا تدعي موقفا ولا تسعى الى تأويلات. فاحتمالات الحياة ومواقفها تبدو بسيطة وقابلة للفهم.

احتاج الكاتب لبناء قصته الى أدوات ربط بين الحاضر والماضي خلط فيها الوصف الواقعي بالفانتازي، وبدا سعيه هذا، في عدد ليس قليل من المواقع، اقل قدرة على الانتقال، مع ان القارئ يبقى بعيدا عن الاحساس بهذا الخلط، بسبب المتعة والاثارة التي تحققها روح النكتة التي من النادر ان تتوفر في كتابات العراقيين. قصته الثالثة «رحلة» تملك نفس مقومات القصة الاولى. فالبطل البهلول الغافل يقع في مأزق محاولته السفر الى ايطاليا، ومأزقه يتبدى عند نقطة التماس في الجو بين قرويته وبساطته، وبين اوربا المتعالية التي تطرد العرب من اراضيها باعتبارهم مشاريع ادهاب مؤجلة. عدد من اقصيصه هي مجرد انتباهات صغيرة لتفصيلات حياة العراقي الغريب في الخارج. الاحساس بالحنين الى الوطن كما في «لقاء»، الحلم بالعودة الى الطفولة «الطائرة الورقية» قلق اللهفة والخوف من الامل «الرسالة» فقدان الهوية، وانعدام الاحساس بالزمن، كما في «الشك» و«فقااعات» و«حالة خاصة جدا» وهي تمر على الحدث التاريخي في حياة الناس باعتباره العصب المحرك لواقع حالهم. فهناك التهجير والحرب والمطاردة والسجون والتعذيب والشكوى من زمان النفي والخوف من الاقتلاع. وهي بمجموعها لا تقدم جديدا لمسيرة ابراهيم احمد الفنية، ولعل استغراقه بالحس التراجيدي، في قصته «حالة خاصة جدا» اضعف هامش الاختلاف بينه وبين ما يمكن ان نسميه بكائيات المنفى التي اعتدنا ان نقرأ

اما قصته «الحفل الختامي» فهي تحوي تناولا جديدا لتجربة المنفى، بمقاربة ذكية للزمان والمكان الاوربي انها تظهر ذلك السعي نحو خطوة اولى لانفتاح الغريب وفضوله المعرفي نحو المجتمعات الاخرى. وهي من حيث بنائها وافتتها تملك مقومات الطلاقة التي تريد معالجة الحدث بسرد فيه الكثير من الانسجام والطلاوة. اما قصصه عن مكان اقامته في هتغاريا، فهي اقرب الى تذكارات غريب يحاور فيها الاماكن وماضيه السياسي في علاقة تعاقب وتقارب وتضاد.

* المجرود والعيني

في تقنية اللغة

النماذج السابقة هي اقرب الى الخيار التقليدي في اساليبها وطرق تناولها للحدث والشخصية والمكان، وفي هذا المقام ابتعدت عن الاشكاليات اللغوية التي استغرقت اجيالا من كتاب القصة في العراق، ولدينا نماذج لكتابات اخرى يمكن ان نجد فيها

بعض مشتركات خيارات قصص الخارج، حيث يجد الكاتب في اعتبارات البيئة الشعبية الأولى، وعلامتها المحددة مدخلا لانكار الغربة وهجاء المنفى، ولكنه معني بالتعبير الجمالي اللغوي أكثر من عنايته بالموقف القصصي كاحداث ووقائع. ولعل محي الاشيقر في مجموعته الأولى (اصوات محذوفة) انه يمكن ان نسميه البنية اللغوية للنص، باعتبار اللغة ممارسة جمالية ولحظة معرفية، ومجموعة نصوصه التي كتبها منذ ١٩٧٩ حتى الآن، سبق ان نشر بعضها في عدد من المجلات والصحف اللبنانية والفلسطينية.

نص الاشيقر يتأرجح بين محاولة الاقتراب من المنطق الصوفي والانشاء الرومانسي، وفيه شبق الملامسة الحسية للاشياء، فهو لا يحلق في عالم التجريد المعرفي أو يقدم معلومة، بل نجده عاريا امام اللذة التي تضمهرها المرثيات، ينوء بعاطفته التي تريك، في احيان، الوحدات اللغوية للنص ذاته، فلا يستطيع القارئ ان يتبين نسبة الافعال الى الاسماء وترادف الصفات مع الموصوفات لنسمع اليه وهو يقول في نصه الصوفي الاول: «ابواب ابواب ابواب المشروعة منها لا توصل إلا الى الحوش الواسع، المحاصر بابواب اخرى، والمغلقة تماما. ما ان تُقْتَحَم حتى ينفرد الشذروان بمائه مشعشعا بقبلات اخيرة للموزاييت الوردية والمغلقة للتوما ان يستدل عليها بنقرة حنين. تجفل كما جناحين، عن مدخل عطر فتر، يفسي الى غمام، والموارية منها تشي برجاءات مغدورة.. والمهجورة تلتهم على تشققات لتذكار لم يبدأ بعد، والمشرعة ليلا. تقفل بصرخة والمقفل بقة وتماسك. قد تنفتح بالمصادفة على جسدين مشتعلين يتناويان على التعطر والاندلاع بصمت هش من المدخل حتى الفضاء الازرق الكثيف.» يمنح الاشيقر القارئ، عبر امعانه في الوصف، جو العاطفة المحمومة التي يكنها لبلدته كربلاء، محاولا الاقتراب من طقس الرثاء الحسيني في ادائه وفي تصعيده الالم الى اقصاء، فالمرأة التي تزود ضريح الحسين في «ناصرية الحلم» تسكنها قوة غريبة، تجعلها تدفع برأسها لتضربه ضربة قوية في عمق مرآة الذهب...! فينتشي القاص بخيط الدم الذي يفر من مفرق شعرها.

ان قدرته على تحويل الانطباعات العادية الى صور حسية شبيهة تبعد شره الشعري عن استطراده الرومانسي، فيتحول وصف الجمال الى ضراوة تتلذذ بتعذيب الذات بتلك التذكارات، وصوره في الغالب مجزأة معتمة، لا يستطيع القارئ ان يدرك دلالتها بسهولة، لانفلاق النص على مهمة الكاتب الذاتية مع ان المجاز والاستعارة في الجملة

الواحدة ليسا على هذه الدرجة من الغموض.

ان على القارئ ان يلتقط قيمة معينة منصوص محي الاشيقر. وهي ان الكاتب في وصفه بينته والحوادث والناس الذين التقاهم، لم يدرج هذا الوصف في نظام من التصورات التي تجعل الكاتب في موقع المشاهد البراني، بل حاول ان يستعير من سايكولوجية مدينته منطلق نصه. ان المزاج الانتحاري الذي تحاول ان تتقمصه جملته، وشدة التجاذب في عاطفتها بين ليونة وقسوة، فهي محاولة للحلول في روح تلك المدينة التي تلبسه جنونها وافسده حياتها في أية بقعة حل فيها.

* التجارب الشابة

وتقنية الكتابة المتداولة

يجد المتابع صعوبة في استبانة أسلوب واضح لتصنيف المجاميع الجديدة التي لم ينشر كتابها الا القليل في الصحف والمجلات لان تلك القصص لا تطرح هوية متميزة تتيح فرصة لادراك تنوع أو اختلاف عن السائد، فهي في الغالب، قصة واحدة تتكرر على هيئة استذكار عن حياة كابدها أو تجربة معينة مر بها. ولدينا في هذا الحيز المحدود، مجموعتان، الاولى «كابوس اخضر» ل احمد ناهد والثانية «رؤيا اليقين» لسلام ابراهيم. تعاني المجموعتين، ما تعانيه المحاولات الاولى في ميدان الكتابة، حيث تحتاج تلك الاعمال، لكي لا تستيق مرحلة نضوجها، اختبارا يمر عبر النشر المتكرر في المنابر المتاحة. ولعل هاتين المحاولتين كما هي عشرات المجاميع القصصية والشعرية المطبوعة، تستعير ادواتها من تقنية الكتابة المتداولة. وفي التجربة العراقية بالذات تتكرر تلك الآلية القصصية المبنية على الاصدقاء العاطفية للحدث العراقي بتفصيلاته المعروفة، وزوايا التناول متمشكة بمأزق الضمير المعذب لشخصياتها، حيث يهجر البطل بفردانيته، محاولا تخطي روح العشيرة التي تسكنه. ومادة الكتابة هي السيرة الشخصية أو هي استذكار لتلك الحياة وشجونها.

في المجموعة الاولى «كابوس اخضر» ل احمد ناهد يحاكي الكاتب ما يمكن ان نسميه تيار الشعور، أو المنولوج الداخلي للقص، حيث يسترسل كاتب النص مفتشيا بايقاع الفاظه وصوره. وتلك واحدة من مشكلات هذا الاسلوب وفي قص الشباب على وجه الخصوص.

ان مدرسة جيمس جويس العربية، مازالت توفر الاداة الانفع لتوليد نسق من

القص يوفق بين السيرة الذاتية والانشاء اللفظي. وهي تلقى الاستجابة لسهولة اقترابها من مزاج المناجاة الشعرية، التي اعتاد عليها الطبع العربي عموما. وفي الظن ان اغراء من نوع كهذا هو وليد تصور محدود عن حرية التقنية القصصية في التعبير عن الانفعال الداخلي، لان الكاتب يظن ان بالامكان الغاء البناء السابق الذي يعتمد على حدث أو زمان أو امكنة تستدعي الانتقال بينها مهارة خاصة، وبالتالي يعني الكاتب من موضوعية موقفه من مكونات مادته القصصية بما فيها تقنياتها الفنية. على هذا يسهل ان تفعل كتابة من هكذا نوع مغزى التوافق بين التجربة الشخصية وصيغ التعبير عنها. فنماذج القص الاوربي القديمة منها والجديدة، ليست وليدة تطور طبيعي في تقنيات الكتابة حسب، بل هي أيضا وليدة ابقاع معايشة حضارية، تطلبت صيغا معينة للتعبير عنها قصصيا. والحال ان شيوع هذا الاسلوب في ادبنا، كشيوع قصيدة النثر، ولا يمكن ان نطبق هذا الكلام حصرا على التجارب الشابة في الكتابة القصصية، فهي نتاج تاريخ من القص تعودنا فيه ان يكون ممثلين لآلية كتابية تدور في اتجاه واحد. احمد ناهد في مجموعته هذه ينتقي، ويانتقاهات ذكية، بعض احداثيات مدينة الثورة، التي تعتبر الاكثر فقرا بين مناطق بغداد الشعبية، ويحاول ان يسلط الضوء على مفاسل مهمة من سيرتها اليومية، لعل اهمها الصراع بين قيم الريف والمدينة، وهي منطقة تحمل المعلمين حيث تتكون كثريتها من مهاجري الريف الى المدينة. حاول ان يصور الكيفية التي تدار فيها الصراعات بين اناسها للحصول على لقمة العيش، وفي الوقت ذاته كيف يتحرك الكل ككتلة واحدة لسحق أي تطلع فردي نحو التمرد والحرية. ولكنه وقع في مشكل التباعد بين واقعية تفرضها مزاج قصته وزوايا اختياره ونوع البيئة، وبين انهماك في التغريب الاسلوبي حيث استخدمت اللغة كفعل ابهام وتعمية، في مدخل قصته الاولى يقول:

«تقول زوجته: ان النوم على البطن هو شرم الابالسة. وصمتت، ثم بان من خلال صمتها مقدار محدودة ذهنها، على انه لا يخلص يوما الى هذا الاستنتاج بسهولة لا خوفا منها. هو بنوره يصمت لان هاته التوايدات، من حيث لا يدري، تقيم في دماغه اطحن الحروب واكثرها تفاهة وتجعل الغثاثة (لها طعم الحامض) مصلا يصعد الى حلقه ويملا كل عرق فيه، يجد ضمن هذا المسمى لايلاج كوة اخرى يداني بها زوجته.» يمكن ان ندرك، من خلال هذا المقطع، علاقة الكاتب باللغة كدربة وصنعة، فهو يقع

في شراك فتنة الجملة المستقلة، منتشيا باستطرادات لا تظهر الا القليل من الاحداث والازمنة وملاح الشخصيات، وفي مواقع عديدة يحاول استخدام العامية في سياق جمل فصيحة، فلا يخفف هذا الأمر من خلل البناء المعتمد على تقطيع الحديث في زوايا عرض تعتمد التغريب والايهام. والكاتب يتحرك بمزاج كراهية للعالم الذي يكتب عنه، لذا هو لا يملك الا ان يهجو، ولعل تلك الكراهية جعلته في حالة اشتباك وتشبث مع الامكنة واناسها.

اما المجموعة الثانية «رؤيا اليقين» لسلام ابراهيم، فلم تكن منهكة بالتقنيات أو اللغة، بل اراد كاتبها وصف مشاعره، في انشاء واستطرادات وجدانية. قصصه تتحدث عن كل القضايا المصيرية التي مر بها العراق ومدخلها صوت مقاتل عربي شارك في حرب كردستان، يهرب من جحيم المعارك ليعود الى بيته وامه، فيجد الهزيمة الاخرى بانتظاره، حيث تحول السلطة بيت الامل الى مقبرة يدفن فيها رجال العائلة. هذا الكتيب، كغيره من الاصدارات الجديدة، مرثية سوداء تمتليء بعواطف متأججة واحساس عارم بالخيبة وقصصه تدور حول احداث يتداولها العراقيون في الداخل والخارج بكثرة من حروب واساليب تهجير الى قتل وتعذيب وسجون وغيرها. وعرضه يعتمد البوح الذاتي واستطرادا ممعنا بالوصف الانفعالي، فما من فقرة تمر دون ان يحرص الكاتب على ترصيعها بتميق يعتمد النعوت والتشبيهات وكل قصة اقرب الى المذكرات الشخصية، يضع فيها خلاصة تجارب يظن انها ينبغي ان تسجل. ان الذي يهمه هنا تلك الكوارث التي يعجز العقل عن التصديق بها، وهذه الواقعة.. الكارثة ينبغي ان تكتب بعاطفة توازيها، عاطفة حارة تصل احيانا الى ما يعجز الكاتب عن البوح بها، فيتروك فراغا بين جملة واخرى لكي يدرك القارئ وقع هذا الانفعال.

هذه المجموعة من بين مجاميع كثيرة، لشبان ومخضرمين، تضعنا امام سؤال جدي: في حومة الكتابات القصصية والشعرية الآن، من الذي يتقدم، التاريخ بوقائع العجيبة، ام الفن؟.

والاجابة تعجز عنها معالجة مبتسرة ليس بمقبورها متابعة هذا السيل المتدفق من المطبوعات.

أدب الالتزام

يقدم: الدكتور محمد غنيمي هلال

السور الحد احسان والوسيل الماطر لمعنى
الحير والشر ، في حين ان احلق اشاني - موضوع
السحرية - يراد به اما مجموع المواعيد التقليدية ،
واما التامل النظري المجرد من الارتباط بالواقع
والوقف ، مما كان يطلب على الفلسفة في القديم ،

ولمجد معنى نطق آخر متصل بالخلق ، ألا وهو
ما كان يطلق عليه الكلاسيكيون الذوق السليم . فيرى
ديكارت الكلاسيكي ان معناه ثابت ، وانه معيار سليم
للحكم على الاشياء ، « فالذوق السليم هو الشيء الذي
قسم خير تقسيم بين الناس » ، ولذا كان هذا
الذوق عند الكلاسيكيين وفق الادب الكلاسيكي -
على سرر كبير من مراعى العصر ومطالب الاسطى
الطبي ، كما يعبر عن ذلك هيجل نفسه - وهذا
موضوع من مواضع برعائه نحو الواقع في فلسفته
المثالية في جوهرها - حين يقول : « ما يدعوه الذوق
السليم هو غالباً ذوق فلسفي ، اذ يحوى هذا
الذوق (السليم) على جميع تقاليد عصره ... فهو
كيفية التفكير في عصر من العصور ، فيها يكمن جميع
مزايا العصر ، ولكن الذوق السليم الحق المحدد
بجميع ما يشرطه الفكر لا يحتفل بتلك الذوق
السليم » .

ودور الادب المنظم خلقى ، وهو يدعم الذوق
السليم الحق الذي تحدث عنه هيجل ، كما يدعم
الحق الحق الذي أوما اليه باسكال .

وفي عصور الاستعالات اشورية يتضح هذا المعنى
الحق للادب في صورة صراع يقضي الادب فيه
على القيم المرزولة القديمة التي تنزع باسم الحق
بمائها - يستلزم ما فيه المجتمع الجديد دراسه
على اساس من الخلق جوهره تحرير المجتمع .

وفي عصور الانتقال الشارح هذه ، تقوم أمام الادب
مواقف ، وبخاصة لدى الجمهور الذي ربما تكون
الكثير من عاداته ومن عواطفه قبل الثورة على ذوق
خاص وفيه هي في سبيل الاحتصار ، بعد ان كانت
رائجة قبل الثورة باسم المجتمع ، وهي في اوضاع
ضد نية المجتمع السليم . وامام هذه المواقف
لاشئ ان يولى الكاتب همه امتصاص او تزلعا

تسبب تصفية العنات امام قضية الالتزام ان
تحدد - في وضوح - مفهوم العاطف تتردد بجان مختلفة
على اقلام مؤيدي الالتزام في الادب ، كما تتردد على
السمة المعارضين لهذا الالتزام على سواء . ومن
ذلك صلة الالتزام بالخلق ، وبالتربية والتعليم ،
وبما كان قيام الادب برسالته في دعم ايديولوجيات
او مذاهب فكرية :

رابعا - من قبل - ان سارتر يقول : « في اعمق
فرائض التي تكمن فرائض الطغيان » - وقديما
قال فريدريك شيسر : « انه يجب ان يكون المسرح
« متفحظة خلقية » . ويقول برتولد بريشت متحدثا
عن رسالته المسرح الجديدة : « لا وجود لمن جديد
بدون هدف جديد ، والهدف الجديد هو التريه » .
ولحظا هنا ان مهم الحق والتريه على اطلاقها .
مسوى بين معناها في الادب المرم ومماهما
الاجتماعي العام . ذلك اننا - في هذه الحالة -
ننطلق بين مجالين مختلفين : مجال الادب ، ومجال
الفكر المحض ، على حين ان الخلق هو التريه
كلاهما في الادب عنه في المجال الحسي ، الذي لا
يعبر عن هذين اختصاص بالادب . ههنا دلالة الادب
غير مباشرة ، وانما عبر تلقسه ولاشدية . وبهاتين
الميزتين يحتفظ الادب بمقوماته الفنية او الجمالية ،
على حين لا يفقد شيئا من جوهره الانساني المرتبط
حتما بموقف العصر وقضاياها ، وبثقافة الكاتب
العصرية ابي جانب ثقافته الفنية ، ثم يتعدى
الجمهور ودرجة وعيه .

وقد يطلق الخلق على مجموع الماديات والتقاليد
لسائدة في عصر ما ، وقد وقف ادراك الادب
الكلاسيكي - بعامه - عند هذا المعنى ، فسار في
اشار ضيق على دعم حقوق الملوك والاستقرايين
من خلال قيم ثابتة جامدة ، ولكنها اتسمت بطابع
الخلق . وربما كان اصيب بمثل هذا الخلق التقليدي
هو الدافع لباسكال ان يعق على هذا المعنى الموروث
لخلق - وطالما سبق باسكال مصره في خواطر
منفرقة - فيقول : « الخلق الحق هو الذي يستخرج
من الخلق » . والخلق الاول في النص السابق هو

منعاً لكرويه العاطفية في غزله ، وأقل من ذلك أن الشاعر كان يعبر في شعره عن ضيق بمظالم المجتمع ولكن في نوع من السخرية المتخاذلة التي هي أقرب إلى اللامبالاة والاستسلام ، كما في مول شاعر قديم :

تخاصم مع الحمقى إذا عاقبتهم
ولا فهم بالجهل فعل أخى الجهل
وخلط إذا لاقيت يوماً مخطئاً
يخطئ في قول صحيح وفي هزل
فأنت رأيت المرء يشقى بعقله
كما كان قبل اليوم يسعد بالعقل
واندر ما كان أن تعرض الشعر لشوة اجتماعية
بصورها .

ولا أوتاب في أن النعت العربي القديم لو كان قد صاحب النناج العربي في عصوره المختلفة ، كاشفاً عن الدلالات الاجتماعية الثائرة الساخطة في بعض قصائد الهجاء والشكوى ، وفي بعض الاجتناس الأدبية الموحوعة ، يوفر اللادباء والشعراء وعياً بوسائلهم يتجاوز مجرد تسجيل المناسبات أو الوقائع أو الحكم وقد تراعت هذه الدلالات الضمنية الساخطة أو الساخطة . حتى في صور الهروب من المجتمع إلى الأدب الصوفي ، وفي الهروب من الواقع إلى مآثره . يسار في بعض شعر المعجور .

بكر سعد العربي القديم لم يفعل ذلك بين أيدي لي تصل إلى مفهوم الشعر القديم نفسه بتقسيمات معديه سوى صب في العصور . ودلى المدح معظم عصبه النعته الحرثية والعظمية في تقسيم أشعر إلى مسمومة . الاعراض .

وقد آن أن يعي الكتاب وأشعراء أن جمهورهم قد سحر ، فأصبح مشغلاً في المجتمع أو في بعض طبقاته ، بعد أن كان محصوراً . أو يكاد . في الفرد في مواطنه الدائنة ، أو بوصفه مهدوحاً يشهدون إليه أنزلي .

ولم يطلب الوعي الجديد أن يتناول هؤلاء الكتاب والشعراء موضوعات جديدة ويجارب جديدة بحسب ، ولكنه يتطلب كذلك أن يتعمقوا في الثقافة والدراسة ، ليصدروا فيما يصوتون عن عقلية جديدة معاصرة . فليعلم أن يتزودوا بما محضت عنه العسفات الإنسانية من تلوذات وضج به طريق التعلم الإنساني ، بدراساتهم العلوم الإنسانية ، بل وبعض العلوم التجريبية . والحق أنه توافرت هذه

لتنازع بالية يقيس بها مدى نجاح عمله الأدبي أو أحماقه ، فمن المحتمل أن يظل جزء كبير من الجمهور على ذوقه القديم ، لايسار في ير الأدب الجاد في قيمه الجديدة ، وفي صورة الفنية الجديدة وعلى الأدب المنزوم . في هذه الحال . وأجساد ديفعان كي يؤتي ثمره : أولهما أن يتحد الأدب دوراً قنادياً في محاربة الأفكار والمشاعر السالبة ، وفي الكشف عنها في وضوح كي تكبد من رواج ، وتبور بصاعتها بين الجمهور وتصبح عملة دائمة أو مفده لاسيس إلى تداولها ولواجب الثاني أن يحافظ الأدب في العيان بدوره أثائر على استقلاله ، فلا يظفر بمظهر المتعلق لما هو خارج عن نطاقه ، وذلك بن يصور القيم الاجتماعية على أساس اقتناع الكاتب نفسه ، وشعوره بالانحاح الباطني عليه بضرورة الكتابة فيها استحابه منه لدواع نعية صادرة عن ذات نفسه . ويسلم ذلك منه أن يظل على اتصال بالجمهور أولاً ، فهذا الجمهور هو الممثل لعائلة الإنسانية فصلته به شرط جوهري لحيوية أدبه . على أن يرقى بإمكانيات هذا الجمهور ، ولا يتصدى إلى مجرائه . حيث شعر المحبة .

فه من مناقضات بين لمخلفات جديدة .

لحديث للجنة الاجتماعية

والتي الحساب العلفي الذي يهوي على المحض الاجتماعي وتنظيم العلاقات الإنسانية على أسس حسنة . يتمثل فيها تحرير الإنسان من استغلال أخيه الإنسان له . يجب أن يضع الكتاب والنفاد واجباً آخر لهم نصب أمينهم ، هو تحرير الأدب نفسه . وفقد هذا تحرير أدب العربي من مفهومه القديم . وأطن عيشاً هنا أن أثر مسألة الصديق والأصالة في الشعر والكتابة ، مما كان لبعض رواد التحديث عندما فصل تصفيتهما ، وبخاصة الاستناد العفاد ومدرسه الديوان ، ولكن المسألة اليوم أخطر من ذلك ، ولناول بعض أطرافها في هذا المقال .

لاشك أن في الأدب متعة جمالية إذا فقدتها فقدت روحه وجوهه . وكثيراً ما تردد لدينا أن لشعر استراحة واسترواح ، وكان الشعر الغنائي هو الجنس الأدبي لأغلب عبي أدبنا القديم . وكثيراً ما كان يقصد الشعراء فيه أي توفير متعة الملوك والحكام بمدائحهم ، يطمئنونهم فيها على أن كل شيء في قبضتهم ، حتى الفلك الدوار لو أبعث المدح سيرة ، وقلماً كان يتطلب فيه للشاعر

الثقافة لدى فئة من معاصرينا ، ولكن مما يدعو الى الاسى أن يعرف بعضها - بل ويحورها - كثير من الآخرين الذين يرون الادب لغة وعبارة جميلة ، وكفى ! مجال ادعاء العمق في هذه الدراسة أخطر من الترام نطاق الجهل فيه عن وعى وتواضع ، سواء من كثرة التباد و الكتاب .

ولم يعد ثم مجال لا يكتفى من الشاعر بأن يشدو كما يشدو الطير ، سواء غنى أم ناح على فرع غصنه المياد ، ومن باب أولى الكاتب المعصي أو المسرحي ، فكلاهما يجب أن يكون على مستوى علمي وثقافي يتيح له النفاذ الى صميم ما تحفل به الحياة والمجتمع من مسائل ومشكلات ، أو على حسب ما يعبر عنه ريتولد بريشت : « احسب أن الاحداث الكبرى التي تدور في العالم معقدة كل التعقيد ، لا يمكن أن تفهم حق الفهم إلا اذا عاها المرء لها كل الوسائل الممكنة كي ينظر بمعناها العميق » .

واذا توأمر للكاتب والشاعر هذا الضرب من الثقافة والتبحر في المعرفة أصبح طبيعته جادا في ادبه ، واتسع افقه الاجتماعي ليسو وجمهوره في وقت معا .

وحينذاك يحى - تماما - ذلك المسرح الخطير ان الاديب ليس سوى مسلاة ، وبتلك الجمهور لا يذهب للمسرح أو يقرأ قصة مجردة قبي أو ب . أو التنية ، وذلك بطول مرانه على رؤية الاعمال الادبية ابادة الصميقة ، وبحسن قيام النقد الادبي بدوره في تنوير الافكار ، وتعميق الثقافة الادبية . واذا من مسجد الجمهور في الادب كله طلته ، ولكنها طلبة تامة ناضجة تزودج فيها المتعة والفائدة . فمن المزايم الخاطئة العاصمه أن نعتقد أن المتعة - من حيث هي - منافية للعائدة العقلية أو التعليمية ، وبخاصة اذا كت بسبيل انتحدث عن المتعة الجمالية . فقد يكون التعليم المدرسي ، واللقين العلمى ، خايين من كل متعة ، لان الدارس لهما بصدد مسئولة محددة ، هي الاحاطة بمعلومات مجردة ، وغالبا ما يكون عليه أن يقوم بجهد فيها في استقلال عن رغبته أو ارادته حين يكون في دور تكوينه العقلى اما الادب فجمهوره في متعة لا تكمل الا اذا لم تكن حاللة لذاتها ، بل حين تكون ناضجة ننضج مدلولها . ومن الذى لا يستطيع أن يفرق بين الضحك على رؤية مسرحيات موسوعها مهالول لا عمق فيها ، وبين ذلك الضحك العميق المعنى من مشاهدته

مسرحيات الملاهى ابخالدة؟ ان اضحك في المسرحيات الاحيرة ليعمق معناه حتى ليجاور البكاء ، ويمس بذلك اعماقا انسانية يفد منها المشاهد ويستمتع بها معا ، دون نقور أو عسى ، كما ان آلام الانسانية المصورة في الماساة ممتعة - على حد تعبير اوسطو قديما - « بدون ايلام ولا ضرر » - وتعميق المتعة ملارم حتما للعائدة التي تتيحها المقدرة على التلوق ، والوقوف على معان حيوية في قلبها الادبي ، وهو القلب الذى لا تزايله المتعة الا اذا خرج عن نطاق الادب نفسه . وهذا ما يشرح ما قاله برولند بريشت في حديثه عن مسرحه الملحمى دى النضاية الانستراكية : « وحتى لو صار المسرح تطبيقيا ، فان المسرح سينظل هو المسرح ، فاذا غشنا المسرح الجيد ، فانه لا يمكن أن يكون إلا ممعا » .

وقديما دما بقاد الكلاسيكية الى الجميع بين الاعتناج والافادة في مسرحهم ، ولكن الافادة ظلت في كنف الخلق التقليدى الثلاث الجانم ، والمفارقات الطبيعية وارضاء الارستقراطية ومزاعم النبلاء . واذا ن الادب المنزوم خلقى ، ولكن من خلال المتعة الفنية التي تجعل الخلق وتربية الوعى تابعين للحمل وانتهى الجبال الى الادب ، على أن هذا الخلق لا ينفك عن الفاعل لاوساوس الاخلاقية ، بل على دراسة شاملة جهفه لما يضعه المجتمع الحديده من مصاعب يعنى منه ، أو يعانى منها بعض افراده . بجانب المعاناة هو مجال حودة الادب والفن . وهو مجال النقد الذاتى الحلقى ، دون احديث عن معنى خلقية أو اجتماعية حديثا مباشرا ، بل يجب البحث عن المواطن التي يعوزها التغير الثورى تكون هي الموضوع في التجربة الادبية .

« ان ما نبحث عنه انمسا هي الوسائل للنصاء على ما يصعب احتماله ، فلسنا لسان حال الاخلاق ، ولكننا لسان حال الضحايا ، والمسلكان مختلفان ، اذ غالبا ما تستخدم الاقيسه الاخلاقية لاهددة المصابين كي يرضوا بظنهم ، والاحلافيون - بهذا المعنى - انما يعمون الناس كأنما خلقوا من اجل الاخلاق ، لا الاخلاق من اجل الناس » .

وهذا ماري جوهرى بين مدلول الادب الحقيقى ، ورسالة الاخلاق والتربية في علومها المختلفة . ويتصل ذلك بمسألة جوهرية اخرى ، هي الفرق بين الموقف في الادب ، والموقف الصام في الحياة ،

أدب البحر في الشعر الجاهلي

أحمد محمد عطية

رسم الشعر الجاهلي الأماج الأولى لأدب البحر عند العرب ، وقدم الصور والتشبيهات
الواقعية المستمدة من عالم البحر ، والدالة على ركوب العرب للبحر ، ومعرفتهم بعالمه
الجميل الثقل .

فالشعر الجاهلي هو فن العرب الأول ، ومرآة الحياة العربية في الجاهلية ، وهو أهم
الوثائق الأدبية والفكرية التي وصلت إلينا من العصر الجاهلي . وقد قام الشعر الجاهلي
بصور الفكر والفن معا ، لأن عرب الجاهلية ، شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الشعوب البدائية
لم يعرفوا الأعمال الفكرية والمقلية المجردة ، ولم يكن لهم فنهم التشكيلي أيضا . بل
بدعوا الشعر الفنتائي الخافل بالتصوير الواقعي والصور الحسية المعبرة عن حياتنا
وبينته الطبيعة والإنسانية . من هنا حل الشعر الجاهلي محل الفن التشكيلي ، في تصوير
الطبيعة ، « لأن الطبيعة والإنسان يصديان للشعراء والمصورين بذات الطوعية » . ولقد
نشأت بالفعل حضارات جهلت أو كادت تجهل الفنون التشكيلية . وقد نفيتمنا دراسة

تلك الآداب - كالأدب اليهودي والعربي - التي لا عهد لها بالفنون التي صورت الشكل
الإنساني « (١) » .

وإذا كانت العاطفة قد عرفت النثر ، فإنه المثل من الشعر ، لفالة ما وصلنا منه
مرويا دون تدوين ، مع عدم قابلية النثر للرواية والحفظ بالقياس إلى سهولة حفظ
الشعر ، مما جعل ما وصلنا من النثر موضع شك . بينما نقل الرواة الشعر الجاهلي
ورددته الأجيال ، حتى إذا جاء عصر التدوين لم التحقيق الدقيق الصارم لكثير من ميون
الشعر الجاهلي وفصلاته ، بالرجوع إلى الوادي والرواة والقبائل . لذا عد الشعر الجاهلي
أولى المصادر الأدبية والفكرية الدالة على حياة العرب في الجاهلية ، وذلك نظرا لما حفل
به الشعر الجاهلي من تصوير واقعي أمين للحياة والناس والطبيعة والحيوان والأشياء في
العصر الجاهلي . فهو وثيقة دقيقة للشاعر الجاهلي وبيئته ، كما يقول الدكتور شوقي
خفيف في كتابه « العصر الجاهلي » ، خاصة وأن الشاعر الجاهلي ، لم يكن يلغى أرائده
الفنية على الإحاسيس والشعاع بل كان يحاول نقلها إلى أوجاد مثلا أمنا ، يبقى فيه على
صورها الحقيقية دون أن يدخل عليها تعديلا من شأنه أن يمس جواهرها . ومن أجل ذلك
كان شعره وثيقة دقيقة لمن يريد أن يعرف حياته وبيئته برماتها ووديانها ومنعرجاتها ومراحبها
وسبامها وحيوانها وروادحها وطيرها . وعرف السمعاء ذلك كله فحددوا في عادات الجاهليين
والوان حياتهم فاستشهدوا بأشعارهم « وحسنا كك الخاطك كتاب الحيوان وجد في هذه
الإشعار مادة لا تكاد تنفد في وصفه ووصف طباعه وكل ما اتصل به من سمات ومشخصات » (٢) .

ومن هنا تأتي أهمية الصور الشعرية الواقعية ، التي تضمنها الشعر الجاهلي ، في
تصويرها الصادق لحياة عرب الجاهلية . وأصبح الشعر الجاهلي هو المصدر الرئيسي
لعرف العرب القدماء ، نظرا لانتشار تاريخ العرب القديم إلى معلومات مؤكدة عن حياتهم
وععارفهم وتطويرهم ، إلا من بعض المعلومات المستقاة مؤخرا من الآثار القديمة في الجنوب .
بعد أن طغت الحروب الخارجية والداخلية وممارك الأخذ بالثأر ، الكثير من الوثائق والوثائق
تاريخ العرب الجاهلي ، تلك الحروب التي استغرقت عشرات السنين لذا سميت بأيام
العرب واشهرها حرب البسوس وحرب داحس الفراء وحروب اليمن مع الرومان والفرس

(١) لويس هورديك ، الأدب والفن ، ترجمة الدكتور بلدر داسم الرلامي ، ص ٢٧ .

(٢) الدكتور شوقي خفيف ، العصر الجاهلي ، ص ٢١٩ .

والاحياء . وذلك بالإضافة الى طبيعة الحياة البدوية في الصحراء وماقتنصه من تنقل بحثا من الكلا والماء والحياة الصحراوية القاسية من مواسف رملية وسيول تحتاج في طريقها كل شيء .

لقد خرج العرب الى البحر في الجاهلية ، وصنعوا السفن ونقلوا عليها تجارتهم وتجارة العالم ، واتسبوا الغيرات اللاحية ، واغاموا الموانئ والمراسي وقدموا للانسانية انجازاتهم ومعارفهم البحرية ، كمعارفهم للرياح الموسمية وصناعاتهم للسفن بربط العبال ودون استخدام سائر ، واختراعهم للشرع الثالث الذي يمكن السفن من الاقلاع لمواجهة الرياح ، غير ان التوالق والمصادر العربية الدالة على هذا كله لم تصلنا من تراث العصر الجاهلي ، ولم يصلنا منها سوى قصائد الشعر الجاهلي اهم المصادر الادبية والجغرافية في عالم البحر وادب البحر .

ويصف كراتشكوفسكي الشعر الجاهلي بأنه « المجال الوحيد الذي خلف فيه العرب مادة جغرافية وافرة .. » وقال ان القسم الاول من المفهيدة الجاهلية « المعروف بالنسيب كثيرا ما ورد فيه ذكر لآثر من موضع او موضعين جغرافيين .. » وان الشعر الجاهلي « حلف لنا مادة لا تنضب من هذا المعين » وان هذه المادة كانت « القاعدة الثينة » التي قامت عليها كتب الجغرافيين العرب في القرن التاسع ، والتي مهدت بدورها لظهور الادب الجغرافي العربي غير ان كراتشكوفسكي يستدرك قائلا ان الدارل الجغرافية عند عرب الجاهلية « لم تتجاوز جزيرتهم الا نادرا ، وفلما وجدت لديهم افكارا عامة في الجغرافيا ، وورد بالطبع في شعرهم ذكر الانهار مثل دجلة والفرات والافطار مثل العراق والشام ، والمدن مثل بعلبك ، ولكن نادرا ما اربطت بهذه الاسماء اية تعارب والحية » (١) . وهنا نختلف مع هذه الآراء الأخيرة لكراتشكوفسكي ، التي تردد كثيرا عند غيره من العلماء الاجانب ، كاختلاف شائعة عن انزواء العرب داخل جزيرتهم واقتصرهم على عالمهم الصحراوي ، وهي آراء غير صحيحة . لان ادب البحر في الشعر الجاهلي يؤكد تجاوز العرب لجزيرتهم الى عالم البحر ، كما ان الصور الشعرية الدقيقة والتشبيهات والاستعارات ، المستمدة من عالم البحر ، تدل على معرفة العرب للعلماء الواقعية بالبحر والقواهر البحرية والصلن . وهذا هو ما نهدفه بدراسة ادب البحر في الشعر الجاهلي .

(١) كراتشكوفسكي ، تاريخ الادب الجغرافي العربي ، ترجمة صلاح هاشم ، ج١ ، ص ٤٢ و ٤٤ .

حمد الجاحظ ، في كتابه « العيون » ، تاريخاً تقريباً لبداية الشعر الجاهلي بأنه يتراوح بين مائة وخمسين ومائتي عام قبل ظهور الإسلام . وهذا هو التاريخ الثابت في الشعر الجاهلي للعرب والحياة العربية في الجاهلية ، وهو البداية المتفق عليها تقريباً بين العلماء والباحثين لاكمال القصيدة الجاهلية وسيادة اللغة العربية الواحدة ، لغة قريش . بينما يرجع بروكلمان (١) بتاريخ بداية الشعر الجاهلي الى مائة عام فحسب قبل ميلاد النبي محمد عليه الصلاة والسلام . أما ما قبل ذلك فقد طوته ومال الصحراء مع تقلبات الحياة النبوية ومعاركها . ومن هنا فإن المائة والخمسين سنة السابقة على ظهور الإسلام هي الحقبة المؤكدة والمصالحة للبحث في الحياة العربية والشعر العربي . ونحن لا نؤرخ هنا للشعر الجاهلي ، ولكننا بصدد تحديد الحقبة الزمنية والتاريخية الممارسة للشعر الجاهلي في أدب البحر .

وقد شاب تاريخ تدوين الشعر الجاهلي الكثير من الشكوك حول انتحال الرواة له بسبب تمويهه بعد الإسلام ، في المصنفين الأموي والعباسي ، وانتعاله مع الرواة بالرواية الشفاهية وتداوله بين القبائل وعبر الأجيال . وهو شكك صحيح في معظمه بسبب طول الحقبة الزمنية الفاصلة بين قول الشعر الجاهلي وتدوينه . غير أن الدلة الشديدة التي اتبناها منقول الشعر الجاهلي ورجوعهم الى البداية وإلى قبائل الجزيرة العربية ، للتأكد من صحة الأعمال الرئيسية المحفلة في الشعر الجاهلي ، واهتمام أميكر وغيره بين الخطاب وهيأ الله عنهما بالروايات المؤكدة للشعر الجاهلي كمصدر رئيسي منقول بر « لمعرفة الانساب » إذ كانت تلعب دوراً مهماً في أبواب الجند اللاتحين وفي مراكز القبائل بالمدن الجديدة التي خططوها مثل البصرة والكوفة (٢) . هذا كله لا يجعلنا نذهب مع مفكرنا العظيم الراحل الدكتور طه حسين ، الى المدى الذي وصل اليه في كتابه « في الأدب الجاهلي » (٣) ، من رفضه المطلق لصلاحية الشعر الجاهلي لتمثيل الحياة الجاهلية . فإن الإضافة والحذف ونسبة بعض قصائد شاعر جاهلي لشاعر آخر ، كل هذه مسائل جزئية واردة ولكنها لا تمس الشعر الجاهلي ككل ولا تلغي صلاحيته كمصدر أساسي لمعرفة الحياة العربية في الجاهلية . كما أن كتاب الشعر الجاهلي ومؤرخيه ونقادهم ، من العرب والأجانب ، اتفقوا على مصادر

(١) بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ج ١ ، ص ٥٥ .

(٢) الدكتور شوقي ضيف ، الشعر الجاهلي ، ص ١٤٤ ، و ١٤٥ .

(٣) الدكتور طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، ص ٦٥ و ٧٠ و ٧١ .

مؤكدة للشعر الجاهلي ، واستنبطوا الكثير من الشعر الجاهلي المشكوك في صحته . ومن أهم هذه المصادر الملتقات والمضليات والإصحيات ، وهي التي اعتمدنا عليها ، مع بعض التواوين الجاهلية ، كمصادر لبحثنا عن أدب البحر في الشعر الجاهلي . وتكفي بهذا القدر في تلك القضية الكبيرة حتى لا يجزنا الاستطراد بعيدا عن مجال بحثنا .

تبدأ القصيدة الجاهلية بالوقوف على الأطلال والحديث عن العبيبة الراحلة ، وهو القسم المعروف بالنسيب أجمل أقسام القصيدة الجاهلية وأثرها بالصور والتشبيهات ثم يتحرك الشاعر بتأثره وينطلق إلى الصحراء لصف مقام رحله ويشتغل منها إلى وصف ناقته أو فرسه وشبههما بالحيوان الوحشي وبالسفينة أيضا . وفي هذين القسمين ترد صور عالم البحر ، ثم يخلص الشاعر إلى موضوع القصيدة الذي يأتي غالبا في الأبيات الأخيرة منها ، ويدور حول المدح أو الرثاء أو الهجاء أو الفخر أو الاعتذار أو التناوب .

هكذا تصور القصيدة الجاهلية رحلة الشاعر الجاهلي وحركته الدائمة النابعة من طبيعة الحياة العربية المتحركة والمنقلة في الصحراء أو خروجها طلبا للرزق والماء والكلا ، أو مشاركته في الحروب والمعارك الثائرة . ويجمع النقاد على أن القسم الأول من القصيدة الجاهلية ، الخاص بالأطلال والنسيب والحبيبة ، هو أهم أقسام القصيدة الجاهلية وأكثرها لراة وتصورا ولباثا ، يليه القسم الخاص برحلة الشاعر الجاهلي ، سواء كانت ناقة أو جملا أو فرسا . وتظهر صور أدب البحر ، في مناعة الشاعر رحلة حبيبته مع القعائن ، أو النساء المسافرات على الهواجج ، نجدها أيضا في وصف الشاعر الجاهلي لناقته وتشبيهه لها بالحيوان الوحشي وبالسفينة وأمواج البحر أيضا . وقد لاحظ الباحث وهب رومية ، في كتابه « الرحلة في القصيدة الجاهلية » ، أنه « نظير صورة التخييل بامتداد قاعته ونعند الوانه ، وصورة السفن باضطرابها وهي تغالب الموج والريح بحظ عظيم من فن الشعراء ، فلا تكاد نقرأ قصيدة في الفن - إلا في النادر القليل - دون أن نلتقي بصورة منهما أو بكتبيهما معا ، وعلة ذلك صلتهاما بحياة أولئك القوم ، وكونهما جزءا أصيلا من التراث الشعري ورثه التأخرون من شعراء العصر حين ورثوا هذا التراث » (١) أي أن ظهور التخييل والسفن وأمواج البحر ورياحه ، وما يتصف به هذا الظهور من دوام ولبات ، في القصيدة الجاهلية ، يدل على أنها مكونات أساسية في حياة عرب

(١) وهب رومية ، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص ٢٢ .

الجاهلية عرفوها ولمرسوا بها . وذلك نظرا لما تنصل به الصور والتشبيهات في القصيدة الجاهلية من والعية وصديق وامانة في النقل من الواقع . فالحياة الواقعية ومظاهرها الطبيعية كانت تفرض صورها بقوة على الشاعر الجاهلي وتبطل في قصائده .

الملقات هي اهم فصائد الشعر الجاهلي واطولها ، وقد سميت بالملقات لانها نغمة عظيمة القيمة ، وليس بسبب تطبيقها على الكمية ، كما شاع خطأ . وقد اختلفت الآراء حول عددها وحول شعرائها ايضا ، بسبب من اختلاف الرواة وتقليب مشاعرهم واتمادتهم القبلية ، فعندها عندهم يتراوح بين خمس فصائد وعشر . يقول بروكلمان (١) ، ان خمسا منها محل اتفاق الجميع ، وهي ملقات : امرئ القيس ، وطرفة ، وزهير ، وليبد ، وعمرو من كلثوم . وانه يمكن ادراج الملقنين السادسة والسابعة لعنترة والحارث بن حذافة لوافقة اكثر الرواة عليهما ، في حين وضع المفضل مكانهما قصيدتي النابغة والاعمش . ويروي الدكتور شوقي سيف (٢) ، ان التبريزي جمع في شرحه للملقات بين الرواتين . اما النحاس احد شراح الملقات ، فسبق مع الدائنين بان عددها سبع ملقات وانضاف اليها قصيدتي الاعمش والنابغة ، وعنونه بالقصائد التسع المشهورات . ولا خلاف على صحة هذه القصائد الطويلة او على اعميمها ، ولكن الخلاف بين الرواة والشرح يدور حول تراكيبها اهميتها .

ولقد اعتمدنا ، في هذه الدراسة ، على كتاب ابي جعفر احمد بن محمد النحاس (التولي سنة ٢٢٨هـ / ٨٤٠ م) ، وعنوانه شرح القصائد التسع المشهورات ، طبعه بغداد بتحقيق احمد خطاب ، فهو مصدرنا في الملقات . وسننتقي من الملقات وسواها من عيون الشعر الجاهلي ما يخص دراستنا عن ادب البحر في الشعر الجاهلي . ونبدأ بمعلقة طرفة بن العبد ودويوانه ، الذي امدد شاعر البحر في العصر الجاهلي ، وكذلك مدد الرب القدماه اشعر شعراء الجاهلية ، واجمع ابن سلام وابن قتيبة وابن رشيق على الاشادة بمعلقته .

اما لماذا اصبحت معلقة بن العبد بآته شاعر البحر في العصر الجاهلي ، فلان شعره غني بلوحات البحر وصوره اكثر من شعر سواه ، كما انه ولد بالبحرين (سنة ٥٦١م تقريبا) فتفتحت

(١) بروكلمان ، تاريخ الادب العربي ، ج١ ، ص ٦٧ .

(٢) الدكتور شوقي سيف ، العصر الجاهلي ، ص ١٧٦ .

ميناء على عالم البحر والسمان ، وكان مسكنه ومساكن قومه تطل على مياه الخليج ، وهو شاعر شاب مات قتيلا في ريعان الشباب ، في سن السادسة والعشرين (١) . وتقع مملكة طرفة بن العبد في مائة وأربعة أبيات . أما ظروف قولها ، فهي ظروف الغنى طرفة ، بعد أن انفق كل ماله في اللهو والخمر واضاع ابل أخيه ، حتى انكرته مشجته ففارها ولجأ ، مع خاله الشاعر المتنبي إلى ملك الحيرة .

يستهل طرفة بن العبد معلقته بالوقوف على الاطلال ، كما يحدث في القصيدة الجاهلية ، ويكتفي ببيتين ، الاول لتصوير اطلال الحبيبة (خولة) وانارها الخربة بمد رحيلها وتشبيهه لمان الاطلال ، في اختلاطها بأرضي الوقع المملوء بالاحجار ، يلعبان الوشم في ظاهر اليد . وفي البيت الثاني يذكر وقوفه حزينا مع اصحابه وهم يركبون مطاياهم ، يواسونه في محنته ويشنون من الزه . وتتل هنا هذين البيتين لانهما باتيان في مطلع القصيدة ، وتليهما مباشرة الابيات الفنية بصور البحر :

- ١ - لحولة اطلال سره نهد بلوح كاسي الوشم في ظاهر اليد
٢ - وقوفا بها صحبي على مطيهم بقولوا : لانتبك أسى وتجلد

(١) هناك روايات متعددة عن مصرع طرفة بن العبد . يقول نرم السامي ، في مقدمة ديوان طرفة ، انه كان يتبعها مسرعا ماجدا ، وكان ، ايضا ، شاعرا مبدعا جميل الصورة والصورة . وانه لما انفق كل ما يملكه من ابل ، اتجه ، هو وحاله الشاعر المتنبي ، إلى معرو بن هند ، ملك الحيرة ، الذي كان يقصده الشعراء وينشئونه الشعر ، فاعجب ملك الحيرة بشعر طرفة وضمه مع خاله إلى مجلسه . ثم ان طرفة لم يلبث ان استخدم شعوره والتشبب باخت الملك وفي الحرية منه ومن زوجها . فذهب الملك لمقتله هو وخاله المتنبي ، وبعث مع كل منهما برسالة إلى أبو كرب بن الحرث وإلى البحرين وطلب منه فلتهما . ويقال ان المتنبي قرأ رسالته بالطريق وطرح بها في النهر وغير طريقه إلى الشام . لما طرله فانه أصر على توصيل رسالته إلى وإلى البحرين ، ورفض أيضا مرض وإلى البحرين بالهرب وصمم على البقاء في السجن لأنه بريء ، فرفض وإلى البحرين بدوره أن يسعد أمر الملك بعنه ، وطلب من الملك ابغاد رجل آخر يشفقه . فعين ملك الحيرة والها آخر من البحرين يدعى عبد هند ، نقل أمر القتل في طرفة وإلى الوالي السابق أيضا . وثمة روايات أخرى ، من مقتل طرفة ، تختلف في التفاصيل وتتفق في مصرع طرفة بن العبد ، ويرى طه حسين ، في كتابه : في الادب الجاهلي ، ان قصة مصرع طرفة اسطورة ترددت في طبقات ابن سلام ، و : وافي الجاحظ ، ص ٢٢٦ .

لم تتدفق صور البحر والسفن في أبيات العجب ، وفي تصوير موكب رحيل الحبيبة وتشبيهه
بصور والحية منقولة من عالم البحر ، في الأبيات التالية :

- ٢ - كان حدوج المالكية عدوة خلايا سفين بالنواصف من دد
٤ - عدوية أو من سفين ابن بامن يجور بها الملاح طورا ويهتدي
٥ - يشق حياض الماء حيزومها بها كما قسم الترب المقابل باليد (١)

إن الصور هنا مركبة تجمع بين التصوير والتصور ، بين الواقعي والتخيل ، وتبرز بين
الواقع والخيال ، وتأتي في الفاظ يصب اليوم على القارئ العربي العام استساغتها ،
ولكن إذا حللناها وبسطناها بدت صور القصيدة جميلة وثرة . وأصبحت من خبرة الشاعر
الواقعية بعالم البحر ومياهه وسفنه ، ولراينا كيف يوظفها في تصوير موكب الحبيبة
وهو اتجاهه النسائية المعمولة على الأمل . أما الحبيبة فهي خولة من بني مالك بن سعد
ابن فليس إحدى قبائل كس ، لذا قيل إنها حوله الكلبة ، كما روى النحاس نقلا عن ابن
البتاري (٢) ، وسند في هذه الأبيات بالمالكية نسبة إلى قومها بني مالك ، فالمالكية
تتصرف إلى الحبيبة وإلى القبيلة معا في هذه الأبيات . أما الحدوج فهي جمع حدج ،
والحدج مركب من مراكب النساء . وتسمى الطلائع السفن الكبيرة ، جمع خليفة ، أي سفينة
كبيرة أو عظيمة . والسفين جمع سفينة . هذه كلها أنواع مختلفة من السفن عرفها
الشاعر العربي طرفة بن العبد وجمعها في سب واحد من أبيات مدينته ، هو البيت الثالث ،
ثم عرج منها وبين صور الصحراء البرية . فالنواصف « جمع ناصفة » ، أي مكان فيصح
في الوديان تستعمل كطرق صحراوية . أما « دد » فيقول النحاس أنها تعني « مكان ترس
فيه السفن » ، بينما يذكر « الزوزني » في ترجمته للمعلّط بالدخول أن له يعني اسم واد
بالنواصف (٣) .

هكذا تركب صور البيت الثالث وتتصل بالبيتين السابقين من القلعة . فبعد أن وقف
الشاعر مع أصحابه بأطلال الحبيبة دكوبا على أبلهم ، تحرك ليتابع موكب الحبيبة ، على

(١) النحاس ، شرح القصائد السبع المشهورات ، ج ١ ، ص ٢٠٧ - ٢١٢ ، والمعلقة
بدون طرفة بن العبد ، ص ١٩ و ٢٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٢١١ .

(٣) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٠ .

الهادج المحملة نساء قبيلة المالكية ، المتطلق في وديان الصحراء فاصدا مرصاء أو واديه ومستقره العبيد . هذه الهوادج النسائية صور الشاعر وجعلها في صورة بحرية بديعة ، فشبها بالحدوج أو المراكب النسائية ، وتطلها في انطلاقها كالسفن العظيمة فاصدة مرصاء . وكان مسيرة الهوادج في موكب الحبيبة الراحل فاصدا واد جديد ، كمسيرة السفن النسائية الكبيرة عندما توجه الى مرصاء . فالصور كلها بصرية وواقعية منقولة نقلا امينا من الواقع . وباني فن الشاعر وركب الصور في لوحة شعرية جميلة ، تجمع بين صور البحر وصور الصحراء وتمزج بينها في مركب شعري جديد .

في البيت الرابع يصف الشاعر رحلة الحبيبة وموكبها عبر الطريق الصحراوي غير المستوي ويشبهه بقيادة الملاح للمشي فوق الطرق البحرية ، فكلاهما يعلو ويهبط وبعض في طريقه الى الامام وينحرف بعنة وسرة . وهكذا تلمح الطرق البحرية في غير استقامة واستواء بل تتلوى في مواجهة الرياح والأمواج والعوفات اللاهية . وتوجد عدة شروح لهذا البيت ، فمنها من يقول بأن « ابن يامن » المذكور في البيت هو أحد أبناء قبيلة « عدول » إحدى قبائل البحرين ، وبذلك يعود « ابن يامن » **الابن من هذه القبيلة** كما يعود الملاح سفنه فيمضي بها بين الاستواء وبين العدول والميل عن الطريق المستقيم . هذا يفسر الزوزوني الملحق بالعلقة في الديوان . أما النحاس فيشرح البيت على نحو يقرنه أكثر من أدب البحر ، فيثقل النحاس عن الاصمعي قوله بأن « عدولية من مص السفن وهي منسوبة الى قوم كانوا ينزلون هجر » ، وإن « ابن يامن من اهل هجر ايضا » ، وإن « رجل ملاح » تارة ، و « رجل تاجر من اهل البحرين » تارة أخرى (١) . وتدلنا هذه الشروح كلها على خبرة مرث الجاهلية بالبحر والسفن والطرق الملاحية كما صورها الشاعر الجاهلي طرفة ابن العبد .

ويمضي الشاعر ، في البيت الخامس من مقطعه ، ليصور حركة السفينة في الماء عندما تشق بصدرها (حيزومها) أمواج البحر وزبدته (حباب الماء) ، ويشبها بشق التراب باليد في « المقابل » . وهي لعبة عربية قديمة للمراعاة بخبره فيها اللاعب خبيثا في التراب أو الرمل ، ثم يقسمه الى قسمين ، ومن يثر على الطبيعي يكون هو الفائز الرابع .

(١) النحاس ، شرح القصائد النسخ المشهورات ، ص ٢١٢ .

هكذا تجمع هذه الأبيات ، من معلقة طرفة بن العبد ، بين الصور الواقعية المتقولة من عالم البحر ومثيلاتها المأخوذة من دنيا الصحراء . فتؤكد بجلالة امرئ العرب الجاهلية بالبحر وامواجه وسفنه ، وابدانهم لأدب البحر في الشعر الجاهلي .

ولذا كان الشاعر الجاهلي طرفة ابن العبد قد صور البحر في أبيات النسيب أو الهجاء في معلقته ، أهم الشام لمصيدته ، فانه يذكر البحر ايلها في القسم الخاص بالنائلة ، وهذان القسمان من المكونات الأساسية للنصيدة الجاهلية . فينشأ فاعلا في البيت الثامن والعشرين من معلقته :

٢٨ - وألح نهاس اذا صعدت به ،
كسكان بوصى بدجلة مصعد

فهو يشبه عنق النائلة الطويل (ألح) الصاعد سريع الحركة (النهاس) بدقة (السكان) للسفينة بوصى) وهي ترفع وتتكلف في جريها نالاء .

في هذا البيت ، يزداد الشاعر الجاهلي اقتناعا من التصور الداخلي للسفينة والملاحية البحرية ورجال البحر ، بعد أن صورها في انطلاقتها المفيد متعبه الى مرساها في الأبيات السابقة . ويلهم البس المضافة جديدة لأدب البحر ودلالة جديدة على خبرة العرب الواقعية بالبحر وامواجه وطرقه الملاحية وبالسفن وأنواعها وأهلها وأجزائها وتحركاتها عبر الطرق الملاحية . فالو لم تكن صور البحر الواقعية لملا حياة العرب في العصر الجاهلي لما وجد فيها الشاعر الجاهلي بما دائما يستمد منه صوره وتشبيهاته ، ولاكتفى بعالمه الصحراوي وصوره البرية . ولعل هذا يؤكد ما ذكرناه من قبل من خبرة طرفة بن العبد بعالم البحر وانه بعد بحق أديب البحر في الشعر الجاهلي .

وتتناثر صور البحر ، والأمواج والزبد والأنهار والسفن ، في بعض أبيات المعلقات الأخرى، كهذه الأبيات من معلقة امرئ القيس :

٤٤ - وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الهوم لينلى

- ٤٥ - فقلت له لما تمطى بصلبه
 وأردف أعجازاً وناء بكلكل
 ٤٦ - ألا أيها الليل الطويل ألا تحل
 بصبح وما الاصبح منك بأمثل(١)

ومع ان الصور والتشبيهات في هذه الأبيات تستهدف التعبير عن نفسية الشاعر وتصور
 ثقل وطأة الهموم على صدره وقلبه ، إلا أنها صور واقعية في جانبها الخاص بالبحر ، لأنها
 تشبه ظلام الليل بظلام موج البحر الكثيف في الليل ، فإذا أضفنا إلى هذه الصورة لوج
 البحر في الظلام ، صوت الموج العنيف وسيطرة الظلام والسواد على البحر على امتداد
 البحر ، تبين لنا وراء هذه الصورة الواقعية في التعبير عن تنوع هموم الشاعر وقسوتها
 وكثافتها وشموليتها .

وتحتوي معلقة النائمة الديبائي على أبيات يمدح بها النعمان وشبه فيها كرمه بنهر الفرات.
 وقد حظيت هذه الابيات باهتمام كبار نقادنا الحديثين وراوا صورها الخرب الى اللوحة
 التشكيلية أو اللوحة الفنية (٢) من الامواج والسفينة والظلال .

وهذه هي الابيات الواردة ضمن معلقة النائمة الديبائي :

- ٤٤ - فما الفرات اذا جاشت فواربه
 ترمي اوذييه العبريين بالزبد
 ٤٥ - يمدح كل واد متروخ لجب
 فيه حطام من الينبوت والخضد

(١) المصدر السابق ، ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٢) الدكتور شكري فيصل ، قراءة جديدة لمعلقة النائمة ، مجلة المعرفة (السورية) العدد
 ١٣٧ ، تموز ١٩٧٣ ، ص ٤٨ - ٧٢ . والدكتور يوسف خليف ، الثمر الحافل فشائه
 وتطوره ، مجلة عالم الفكر - المجلد الرابع - العدد الرابع ، ص ١٦١ - ١٩٤ .

- ٤٦ - يظل من خوفه الملاح معتصما
بالخيزرانة بعد الاين والنجد
- ٤٧ - يوما بأطيب منه سيب نافلة
ولا يحول عطاء اليوم دون غد (١)

ومع ان الصور مأخوذة من صور اللاحه النهرية في نهر الفرات ، الا انها في رأيي اقرب الى الصور البحرية ، ويبدو لي انها صور مركبة قصد بها النافلة الجمع بين النعمان والفرات بمائه العذب ونقل اليه الصور من البحر . فمياه البحر هي التي تملو مع امواجه حتى تفر الشاطئ بالزبد ، اما مياه النهر فلا تعرف الامواج العالية ولا الزبد كما يقول النافلة في البيت الاول (١) . اما الصور في البيت الثاني (٢) فتصور دواجد النهر تعمل اليه من كل واد حطام النباتات وركام الاشياء وتزيد من صخبه . وفي البيت الثالث (٣) يصور الشاعر دعب الملاح وتبشبه بمنود شراعه بعد ان هرب العرق طوال فربه عصبية من الكرب . وفي البيت الاخير (٤) نجى، تنسبه النعمان بفسان الفرات ، فمطاء اليوم الزائد (السيب : العطاء والنافلة : الزيادة) لا يحول دون عطاء الغد .

هذه هي بعض النماذج لادب البحر في المصنعات ، فليس ملاا لشمته المفضليات من ادب البحر ايضا .

المفضليات هي مجموعة شعرية مختارة من عيون الشعر الجاهلي ، نسب اسمها الى المفضل بن محمد الضبي الكوفي ، احد علماء الادب واثق الرواة للاخبار والاشعار العربية في عهد الخليفة هارون الرشيد . وتضم هذه المجموعة مائة ولالين قصيدة مختارة من افضل قصائد الشعر الجاهلي (من كل شاعر خيار شعره) . ومع انها منسوبة الى المفضل ، الا ان الروايات الواردة في المصادر العربية تذكر انه اختار نحو سبعين او ثمانين من هذه القصائد فحسب ، وان الاصمعي زاد عليها كما اضاف آخرون اليها بعض القصائد حتى وصلت الى مائة ولالين قصيدة ، كما يؤكد ذلك معقنا المفضليات في طبعها الحديثة احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، بقولهما « ان هذه الثمانين هي اصل الكتاب عن المفضل ، لم يتجاوزها ، ثم فرلت على الاصمعي ، فالرما وزادها قصائد ، وزاد في بعض قصائدها

(١) النحاس ، شرح القصائد الفصح الشهيرة ، (ص ٧٦٣ - ٧٦٥) .

أبياتا ، واختار قصائد آخر . ثم جاء من بعد الأصمعي ، وزادوا في القصائد - أصلها
ومزيجها - أبياتا دخلت في روايتي الفصل والأصمعي ، حتى اختلطت كلها . . (١٨٨)
(ص ١٢ و ١٤) وقد توافر للمفصلات عدة شراح ، أهمهم ابن الأنباري ، أبو بكر محمد
أبو القاسم « الذي روى المفصليات وشرحها من أبيه » ، أبي محمد القاسم بن محمد بشر
الأنباري « وقد اعتمد عليه أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون في طبعة دار المعارف من
المفصليات وهي مصدرنا في اختيار أبيات وقصائد أدب البحر من المفصليات .

تتيح المفصليات مدى أوسع للظهور أدب البحر بسبب كثرة قصائدها وتعدد شعرائها . فهذا
بشاعة بن عمرو ، المعروف ببشاعة بن الغدير ، خال الشاعر زهير بن أبي سلمى ، يشبه
ناقته بالسفينة المملوءة (المشحونة) التي أطاح الريح شراعها الريح ، فهو يقول إن امتلاء
السفينة ألوم لسرها ، وإن ناقته إذا ولت مسرعة فأنها تشبه بالسفينة الممتلئة السريعة .

وإن أدبرت قلت مشحونة أظاع لها الريح قلعا جفولا (٢)

والشاعر (السيب بن عيسى) ، واسمه زهير بن عيسى ، وهو من الشعراء المقلين في الجاهلية .
وله قصيدة يمدح بها (القعقاع بن معد بن ذرارة « أحد كبار بني تميم الاترياء الكرماء .
ويصفه السيب بأنه أكرم من خليج ممثلي ، توالى فيه الأمواج وتدافع . وشبه أمواج
الخليج بخيل بلق ، لأن الموجه إذا ارتفعت كان ظهرها أسف ، فإذا انفلتت أسود بطنها أي
يرمي الخيل بالوج دوالي الزراع ، (السواني) . هذه صور بحرية يقدمها الشاعر
سريعة متدفقة كما يفعل الخليج بأمواجه البيضاء المتدفقة وحركتها السريعة حتى لتغمر
الشواطئ والسواقي ، في هذين البيتين :

ولانت أجود من خليج مفعم متراكم الأدي ذي دفاع
وكان بلق الخيل في حافاته يرمي بهن دوالي الزراع (٣)

ويذكر الشاعر الخيل السعدى ، سمك القرش (النخم) ، في قصيدته التي تصور رحيل

(١) المفصليات ، ص ١٢ و ١٤ .

(٢) المفصليات ، القصيدة رقم ١٠ ، البيت رقم ٢١ ، ص ٨٨ .

(٣) المفصليات ، قصيدة رقم ١١ ، البيتان ٢٠ و ٢١ ، ص ٦٣ .

المحبوبة السريع وجمالها ، وخذها في فلة عظامها كأنها سهم دهن صدره بالزيت ليمزله
من موج البحر وينطلق من البحر ذي الأمواج العالية (ذي غوارب) المملوء بسمك القرش :

أعلى بها ثمننا ، وجاء بها شخت العظام كأنه سهم
بلنانه زيت ، وأخرجها من ذي غوارب وسطه اللحم (١)

أما القرش الأكبر ، وهذا لذبه ، واسمه عمرو بن سعد بن مالك ، فإنه يقترب من تصوير
طرفة بن العبد لرحيل الظن أو الهواج النائية المحمولة على الأبل وتشبيهها بالسفن
العظيمة الطافية وباشجار الدوم أيضا . فيقول في مطلع قصيدة له :

لن الظن بالصحن طافيات شهبها الدوم أو خلايا سفين (٢)

والقرش الأكبر قصيدة أخرى يشبه في أحد أبياتها نالته بالثور الوحشي ، ويحصل
البيت كله بالتشبيهات والصور المركبة ، فالنافة كالثور الوحشي والسوط الذي يدفع
الثور (الرياح) إلى الخرى كالمجداف الذي يحرك لفيه ويجري بها ، ثم يدمج
المجداف والسفينة والسوط والثور في كلمة واحدة هي « الزلم » أي فذح البسر ،
فيقول أن النافة تجري بالسوط مثل السفينة عندما يحرك مجدافها ، وهما في ههنا
أشبه بمفرد الثور المفرد ، أي الذي افردته خنثة القناص ، وفذح البسر .

لصدر إذا حرك مجدافها عدو رباع مفرد كالزلم (٣)

ونبه القتب العبدى نالته ، عندما يرتفع عليها أنوات الرجل ، بالسفينة طويلة الظهر
(القرواء) السابعة المدهونة وهي نشق الماء بصدرها (جؤجؤها) ويطلو مع ارتفاع
أمواج البحر المرتفعة على المدى البعيد . فالشاعر يذكر هنا تركيب السفينة ودهانها .
ومعروف أن العرب كانوا يدهنون سفنهم بزيت السمك .

كان الكور والانساع فيها على قرواء ماهرة دهنين

(١) المضليات ، القصيدة رقم ٢١ ، البيتان ١٤ و ١٥ ، ص ١١٥ .

(٢) المضليات ، القصيدة ٢٨ ، البيت الأول .

(٣) المضليات ، القصيدة ١٩ ، البيت ١٠ ، ص ٢٢٠ .

يشق الماء جُزْجُوهًا ويعلو غوارب كل ذي حذب بطين(١)

ونكتفي بهذا القدر من صور وتشبيهات أدب البحر في المفضليات ، لتتابعها في الاصمعيات .

الاصمعيات هي كلمة للمفضليات حتى أسماها العلامة الشنقيطي « الاصمعيات التي اخلت بها المفضليات » ، فبناها على نمط المفضليات ، ^(٢) اختار الاصمعي مجموعة مماثلة من الغزل قصائد الشعر الجاهلي ، غير أن عددها أقل من المفضليات (٩٢ قصيدة) ، كما أن قصائدها أقصر من قصائد المفضليات . والاصمعي هو أبو سعيد عبد الملك من علماء اللغة ورواة الشعر والنساب ، من أهل البصرة ، جاء بغداد بعد استدعاء الرشيد له . ^(٣) وكان الرشيد قد استقدمه على نواب البريد ، لما بلغه من علمه وفلسه واتساع درايته للغة ، وروايته لأنساب العرب وأيامها وأخبارها وأشعارها وأرجائها ^(٤) . وقد صدرت الاصمعيات في طبعة حديثة من دار المعارف بمصر ، وحققها أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، وهي مصدرنا في هذه الدراسة .

في الاصمعيات نجد « سهم بن حنظله » وشهرته « الفتوي » ، بصور الد في الخليج تصويراً واقعيًا ، فالخليج في الد شديد الاملاء بالمياه « سالا » ، والأمواج العالية بالغة الارتجاج .

مدّ الخليج لرى في مدّة نأى ربي العوارب من آذيه حلباً(٢)

وفي مجل الفخر ، ينشد الشاعر سلامة بن جندل قالاً :

عزتنا ليست بشعب بحرة ولكنها بحر بصحراء فسيتق
بعض بالبوصى فيه غوارب متى ما بحثناها ماهر اللج يفرق(٤)

فيشقى عن عزلهم المهدوبة والصيق كالطرق الجبلية ، ولكنها واسعة كبيرة كبحر في

(١) المفضليات ، القصيدة ٧٦ ، البيتان ٢٢ و ٢٣ .

(٢) الاصمعيات ، ص ١١ .

(٣) الاصمعيات ، القصيدة ١٢ البيت ٢٩ ، ص ٥٦ .

(٤) الاصمعيات ، القصيدة ٤٢ ، البيتان ٢٠ و ٢١ ، ص ١٣٦ .

صحراء مترامية الأطراف - وفي هذا البحر تحوله الامواج العالية السلى فوق مياهه
الممتدة بلا انتهاء ، التي يغرل فيها السباح الماهر .

ويرد ذكر البحر والسلى في كثير من قصائد المغنليات والاصمعيات ، دون أن يقتصر
بالصور الواقعية لعالم البحر والامواج والسلى . مثل هذا البيت الذي ورد في قصيدة
للشاعر الجاهلي المزحل العبدى :

اكلعتني ادواء قوم تركتهم والا تداركني من البحر اغرق(١)

وتكرر في قصائد الشعر الجاهلي ودوائره الكثير من صور البحر وامواجه وسفنه
وظواهره وطرقه الملاحية على النحو الذي سبق ذكره . ونلاحظ أنها ترد كإبيات من
القصيدة الجاهلية ولا يوجد بحرية جاهلية كاملة بسبب النظام السائد في قصائد
الشعر الجاهلي .

غير أنها تشكل الالامح الأولى لأدب البحر عند العرب ، تلك الالامح التي أخلقت في التحقق
مع القدم العربي في البحار والحظوظ ، فتقدمت تلك الصور البحرية الواقعية من
الشعر الجاهلي إلى قصص البحار العرب مع نمو حركة التجارة العربية بعد ظهور
الإسلام . ونما أدب البحر العربي شكلاً وموضوعاً ، كما وكيفا ، من الالامح الأولى
الواردة في الشعر الجاهلي إلى الرواية العربية الحديثة ، أي من شكله الأول البسيط
إلى أشكاله الأخيرة المركبة من الفن الروائي ، مروراً بقصص البحار العرب ، وفن الحكاية
الشعبية والاساطير البحرية ، فأدب المرشدات البحرية وأدب الرحلات البحرية .

أحمد محمد عطية - القاهرة

(١) الاصمعيات ، القصيدة ٥٨ ، البيت ١٧ ، ص ١٦٦ .

أدب التمرد

للأستاذ عباس محمود العقاد

—•••••—

في ختام مقالنا عن أدب الموافقة قلنا « إن أناساً يتمردون ولا يبحثون بخبر عما هو منظور من الأداء الواقعي المستمعين ، لأن التمرد المصلح إن هو إلا موافقة مستورة ومجازاة معكوسة : فيه كل ما يؤخذ على التقيد من نقص ، وكل ما يبغى عليه من وخامة ، وذلك ما يعود إلى تفصيله في مقال نال »

فليس كل التمرد إذ ذاك غيراً من كل الموافقة ؛ وليس كل التمرد ابتكاراً وحلاً واستقلالاً بالرأى والفطرة . فكيف على هذا نميز بين التمرد النافع المصمود والتمرد الذي هو غريب من الموافقة المعكوسة ؟

واعلمك الذي لا يجب ولا يحل في التمييز بين كل أدب صحيح وكل أدب سقيم هو هذا : هو أن الأدب الصحيح لو يكون آلياً يجري على نمط الأشياء التي تصنع الآلات والتي تعرف سلفاً كما يعرف كل مصنوع في قالب مصبوب .

والأدب الذي يوافق ولا يخالف « آلي » محض ، لأن صاحبه ينزل عن مرتبة الإنسان إلى مرتبة الآلة التي تصنع حذو ما سبقها ولا تنضج إليه أو تحسه بتحسين وتنقيح .

وكذلك الأدب الذي يتمرد على كل شيء ولا يميز بين ما هو أهل للموافقة وما هو أهل للنسخ والنقضة إنما يصنع كما تصنع الآلة وينتج عن صاحبه كل الفنى ، لأنك تعرف رأيه قبل أن تسمعه ، وتترك أسلوبه قبل أن تراه .

وغاية ما بين هذا وذلك من فارق أن للوافقي يؤتى له بشئ غيره كما يراه السابقون ولا يجب أن يراه على خلاف ما نحلوه من لون ورسوخ من شكل وتهجوه من طريق : يقال له هذا أبيض ، فيقول لهم هذا أبيض ؛ ويقال له هذا جميل ، فيقول نعم هذا جميل . أما التمرد الكاذب أو التمرد المصلح فأنتم تعلم ما يقول عن الأبيض قبل أن يلمحه بينه ، وما يقول عن الجميل قبل أن يتأمله بفكره ويرويه بحسه وبصره : فالأبيض عنده أسود ، والجميل

عنده فيج ، والناصح عنده ضار ، والضرار عنده نافع على غير قياس وفي غير تمييز وتمحيص . فإدراكه ينزل عن مرتبة الإنسان ويتقلب آلة مبرومة الوزن والحساب على العكس والنقضة ؛ ومثل هذا لا يعلن جديداً ولا يحمل في عالم الأدب والفن أمانة ، ولا يزال شأنه إلا كما يزال بشأن الرخيص لاستطلاع حلة من أحوال سقم النفوس والأذواق .

إن « الآلية » هي الوصف الوحيد الذي ماجز قط ولن يجوز أبداً في تلج أدب صحيح أو فن صحيح .

وإنما يجوز الخلط فيها هنا ذلك من الأوصاف . أما وصف الآلية فالافتقار على ابتكاره نداهة من البدايات ، إذ كان معدن الفن كله حرية السليقة والقدرة على الابتاع والالتين بالجدد حتى في عرض اسمي القديم .

ونحن حين نقول الحرية لا نقصر المرض منها على حرية الفنان في مواجهة السفوف لاملأه والإبداع من غيره ، ولا نقصد منها أن الفنان يأنى ما يرسم له ويساق إليه على حكم النفس والاضطرار ، ولكن نقصد بها مقصداً قد يلوح في بادئ الرأى غريباً نابياً وهو هو المألوف المشهود فيها يمارسه وفيها قد مارسه كل صاحب فن وكل صاحب رسالة أدبية : قصد بها « حرية الفن » حتى بين الفنان ونفسه ، فليس له أن يقتنع ولا أن يدعوا ملكته إلى غير ما ترشده وتساوق إليه بمحض « الحرية » وعفو السليقة ، وليس له هو أن يخط للحرية الفنية حدودها أو يشق لها طريقها ، لأنها « حرية مطلقة » لا فرق عندها بين طغيان صاحبها وطغيان عبوها ، ولا عناية عندها في استجابة أمر تراد عليه .

ومن الأداء الواقعيون والخياليون ، ومنهم أنصار الماضي وأنصار المستقبل ، ومنهم الماديون والروحيون ، ومنهم المتفائلون والمتشائمون ، إلا أنهم جميعاً في هذه الخصلة سواء ؛ وهي الخصلة التي يتمردون بها على الآلية ويرتفعون بالإنسانية (أو خدوتها العليا) وما كانت للإنسانية علامة ترفعت بها عن حرك الحيوان إلا التكليف ؛ وما كان التكليف إلا اللوحة الأولى من سلم الحرية التي تأخذ

الجامع، لا هوج فالتمرد الآلى يديه كالسيف الذي يشهده المجهون وهو مغمض المستن أو مفتوحهما على حد سواء

وأظهر ما كان ظهور التمرد الآلى في عالم التصوير، لأنه الفن الذى يفاجئ العين ولا يحى الشذوذة فيه حتى يسرب إلى الأفكار والأذواق. فالمصورون المجددون اليوم فى أوربا الانثوية سرورون لك ما شاءوا إلا ما تراء وعشمه وتحميه وتقفه مغزاء. ومن المحقق أنك تبحث عن وجه الرجل المرسوم فلا تراء، وعن مذهب الطبيعة الرسومة فلا تراها، وعن الرمز التوقع أو الشبه المنتظر فلا تلمح أثراً هذا ولا لذاك... وكل شكل جائر أن تلقاه فى الصورة إلا الشكل الذى يجب أن تلقاه!! ولا تدرى بعدها ما الذى على الانسان أن يفعله ليعلمك فى عمل المصورين؟ هل تعلم الرسم؟ هل تعلم مزج الألوان؟ هل تعلم التشرح؟ هل تعلم التصوير؟ هل تعلم مناهضة اللامع؟ كلا! لا ضرورة لذلك فى صناعة الصور على منذهب هؤلاء المجددين. فام من صورة حديثة فيها سمة من تلك السبات. ولعل تعلم الخلاعة أو تعلم الطبع أو تعلم التسخيق أقرب إلى إخراج صورة الانسان على هذا البان من تعلم الرسم والتشرح والألوان.

وعا تيمونا حقيقة هذا التمرد إذا نظرنا نظرة واحدة إلى وجوه دعاهم والظاهرين نفهمه واستحسانه. فجميعهم أسماخ مشوهون، أو ضغفاء مهمالون، لا يقعون فى موقع من الأشعار ولا الخواصر. ودأب هذه الزمرة من الناس أن تنسكاً الأذواق والصائر ليلج من يمافونها ويعرضون عنها مطلقاً من الالتباء والبالاة، وتلك سريرة خفية فى جماعة انغماء حيث كانوا حيث تنها لهم الظهور بالتفحص فى الأخلاق، أو التفحص فى الأذواق، ومن كان منهم سوى أطلق معتدل التركيب فى ظاهر الأمر فآفته لا عمالة تقمة مطوية تلحقه بزمرة الأسماخ والمشوهين، ولولا ذلك لما جنح إلى إيذاء الشعور والعجاجة فى إيذائه حتى يبدل من حوله إنه ليس بمعتبر وإنه لا يترك بغير انتباه.

ذلك نموذج من وهاء «التمرد الآلى» فى الفنون الأوربية الحديثة، وهو تمرد أدنى إلى النتائج والعقم من كل جود وكل موافقة.

عباسي محمد العقاد

بشيء وتدع ما عداها، والتي تختار بين الحميد والدميم والمطلوب والمبغى. أما الدرجات فوق ذلك فهي «الحرية الفنية» التي تنمشت من باطن الانسان بعيد أمر ولا زجر، ولا تتوقف على التكليف والتضيق.

ثم ليس الواقعيون أو الماديون هنأنا آخر للمواقفين أو التقليدين. فمن يصف الواقع ليس باللازم اللازب أن يخضع له ويرضاه، ومن يسكر الشلل المعيا ليس باللازم اللازب أن يسكر الحركة ويخلد إلى الجمود.

لقد كان التنبي «واقعيًا» إلى جانب العمل، وكان المعرى واقعيًا إلى جانب الرهد والعمود، وكلاهما مع هذا مثل يلزق التمرد والثورة على «الآلة» والتفسيق؛ فأسلوب التنبي جديده، وخبرته للناس جديدة، وثورته على الواقع معاه أنه من التمردى وليس من الواقعيين.

أما المعرى فهو على تشاؤمه وزهده قد دفع الحاضر المحيط به دفعة الجبار الذى يهدم يديه وهو قائم في مكلفه. وقد منه ماشئت إلا أنه آلة وليس انسان فى العصيم من الطوية الانطابية يقول: «تمرد ما شئت إلا أنه تمرد آلى وليس شمر» «حر» يثأر به المعرى من سائر التمردى؛ وإلا فأن هو التمرد الذى يشبه المعرى فى تناول الأمور وتقد العيوب وسبابة النقد فى سطومه ومثوره؟ تلك علامة الأدب الصحيح أو الفن الصادق؛ علامته أن عشرين شاعراً يشكرون أموراً بعينها ثم يختلفون فى نعط الإنكار اختلافاً يحمل عنوان كل شاعر منهم ولا يحاطل غيره من الشاعرين

من الواجب أن تتود على أدب الموافقة وأوجب منه أن تتود على أظ «الثورة» الكاذبة، «دب» التمرد البخارى أو السكهرى الذى يحطم ذات المين وذات الشبال كما تحطم الفاطرة بغير سائق.

وفى أوربا اليوم غاشية من هذا التمرد الزوى وشك أن تسرى إلى أمم الشرق، لأنها أشبه الأمور مما يكس الكسالى وهوج الجامعين. فاب الكسلان فالتمرد الآلى مفتية من التحصيل، ومفتية عن إجهاد الذهن ورياضة اللوق على التفريق والتمييز؛ وأما

أدب القوة وأدب الضعف

للاستاذ أحمد أمين

يروون أن جماعة من آل الزبير كانوا يجتمعون إلى منية
يسمونها وبزبون - حتى إذا استعطف العرب أحدثهم (وهو
عبد الله بن مصعب بن ثابت بن عبد الله بن الزبير) قال : يا
أحلف بالله يميناً ومن يحلف بالله فقد أحلف
لو أنها تدعو إلى دعة - بإتيانها ثم شققت العصا
فبلغت هذه الآيات أيا جعفر المنصور فدعاه إليه وعنفه
على قوله : وغيره بضرب آل الزبير من هذه الناحية إلى أن من
له - حتى صرت أنت آخر الخلق شايح المذاهب - فوكم يـ آل
الزبير وهذا المرنع الوخيم !

ومعنى المنصور من هذا العرب من ساء - من ساء
من الحياة ، وقال إنما يجئني أن يجدي لي هذه الآيات
إني فتاني شيع لا يؤيها
فمن التفت ولا يحمي ولا يدر
منى آخر ما نأمن من الناس
وإني أخف أمنا من الناس

هذه القصة تمثل نوعين من الأدب : النوع الأول
يسميه أدباً رقيقاً ، وإن كنت أشد صراحة نفسه أدباً ضعيفاً أو
أدباً « مائلاً » كما يصح أن تسمى النوع الثاني أدباً قوياً أو أدباً
رصيناً

ولست أعني بالضعف أو القوة ضعف الأدب أو قوته من
الناحية الفنية ، وإنما أعني ضعفه وقوته من الناحية الأخلاقية
والاجتماعية . فقد يكون هذا النوع الذي أسميه ضعيفاً أو
مائلاً في منتهى الرق من الناحية الفنية ، كما قد يكون الأدب القوي
ليس قوياً بالمقاييس الفنية .

وهذه القصة تمثل لنا أيضاً أن الأدب المائت والقوي أثر
من آثار الحوادث والظروف : فقد فشل آل الزبير سياسياً ولم
تتحقق مطالبهم . فالتوى عليهم الناس واسرفوا إلى الهوى
وانسوا بالسباع وما إليه واحترقوا الخلالة حتى ليهيئون أن

بنايموا جارية منية : ويحدث عبد الله بن مصعب هذا من
نفسه فيقول : إذا غشني هذه الجارية

جئت أي مالك حالي - حنت به الأملك والميراث
فلا أنال وأله الوري - أشرق العالم أم غروب
أما المنصور فتضح وأسر ملكاً ضحكاً : ووصل إلى هذا
الجناس صورة وجرمه . لذلك كان أحب شعر إليه . شعر القوة
والهبة والجرم

...

يخيل إلى أما إذا تألقنا نظرة عامة على الأدب العربي من
هذه الناحية رأينا الأدب المائت قوياً - كجملود صخر حظه
الليل من عل - حماسة قوية ، وبغز قوي ، بل وبغز قوي :
والأدب الاسلامي إلى آخر العهد الأموي ، أدب قوي ، فيه
درة نفاخ . والمحارب الناجح ، ونشوة المنصر : وإن كان فيه
نمات ضمنية من الحرب التي غلبت على أمره ، أو المحب الذي
تسرقى حبه . أما من بعد هؤلاء فنحن وأعجاب ، وهجاء في أعلى

أدب القوة

فإذا نحن أمقلنا إلى العصر العباسي رأينا العزة العربية
تأخذ في الضعف ، ورأينا الانهيار في التهور يبعث أدباً جليلاً
في فيه : ضعيفاً في روحه . فيقول رئيس المجدين في عصره
بشار بن برد :

فدعشت رارياً وراح وال - مزهر في ظل على حمى
وقدملا ببلاد ما بين قنفر - ر إلى القيروان فالحين
شعرا تمل إلى العوانق وال - ثيب صلاة النواة لوزن
وتوال التكببات على الشرق من ظلم وجور وصوفى كل تلم
الحياة الاجتماعية فكان الأدب العربي طلائفه الحباة - كان أدباً
ضعيفاً : إن أنت حسرتة وجدته بين ياك على مصالب الدهر كأي
العلاء . وما دح لمر لا قوا الأمراء والأغنياء . ومستهترى صف استهتاره
وصفاً أديفاً بديفاً يرضى الثمن ولا يرضى الروح : وما اخترع
من النوت كان من هذا الضرب ، مقامات بلديع والحريري
بنيت على القبول والاستجداء : وإفراط في المجون : أو
إفراط في التمدون : وكلاماً فار من حياة الجذ - والنثر جل

كل انواع الرينة من صبح وبديع ، فكان كالدانة تصرف في التجميل الصناعي لما شمرت بتقصان جمالها الطبيعي

ولم يظفر العالم العربي من العهد العباسي الا بأفراد قلائل منحوا من القوة في أدبهم ما كان موضع الاعجاب كالمتنبي والبارودي ، وكلاهما كانت قوته مدى حياته ، فلتنبي درس ضجاع كان في أكثر شعره بسجل وقائع سيف الدولة مع الروم ، ويدون مظاهر القوة والفروسية ، والبارودي كذلك رب سيف وقلم ، فكان قلمه مسجلاً لتاريخه ، وقليل كان أمثال هؤلاء . وإلا فخبوني عن شعر البطولة والفروسية والحياة والقوة بعد ، وأين الشعر اللتانى الذى صدر عن شعور بالهزة القوسية في الادب العربى ؟ — اليس عجيباً أن ترى شعر الهباء زهير وقد لاقى في أسمى منصب من مناصب الدولة وكان مشرفاً على الحروب الصليبية ومساعداً في تدبير شؤونها لا يذكر لنا في شعره شيئاً من أعلى الفروسية ، ثم يتصرف بكلمة إلى الغزل المائع . على حين أن الصليبيين حلقوا لنوعهم أعلى وأشماراً صليبية قوية ، ولم يخلف لنا الادب العربى في هذا الباب إلا ما كان ثاقباً ضعيفاً — لعل السبب في هذا أن المسلمين كان موقفهم في هذا موقف دفاع لا هجوم ، وما جرى قوم في عثر دارهم إلا ذلوا .

وبعد ، فكل عاطفة من عواطف الانسان — على كثرتها وتمددتها — موضوع للأدب ، وخير الأدب ما انبعث من عاطفة صحيحة لا مريضة ، فالشعر المتناهى في وصف ما يلاقى الحب من عذاب والذى يذوب رقة وجناً ليس — في نظري — مؤسساً على عاطفة صحيحة كالذى في شعر العباسيين الأحنف وأمثاله ، وهنا الشعر وإن أَرْضَى الجمهور وله لهم حروف كثير من الأحيان أجوف ، وهو في كثير من الأحيان نتاج عاطفة مريضة . وليس من الحق أن يبيع الانسان عواطفه بهذه السهولة — والشاعر الجدد — هو الذى ينير العواطف بقدر ، ويلقي على أساس حزين ، اما إن هو تغلى في ذلك وأثار عواطف حادة لأسباب واهية كان أدبه أدباً خفيفاً ضعيف القيمة مما استلذه الناس وأعجبوا به

هناك عواطف حنان : وعواطف إجلال . وعواطف جمال وعواطف قوة ، وهناك ما ينير الحزن : وما ينير السرور ، وما ينير الشهوة ، وما ينير البطولة ، وما يدع إلى الهدى ، وما يدفع إلى القهر . وكما صالحة للأدب ، وكما في نغم الأدب . سواء وإن اختلفت قيمتها ونظر الأخلاق ، ونظر دعاة الإصلاح . فالأخلاق يرى أن الأدب الذى ينير لهذه حبة أقل رقياً من أدب ينير شعوراً أخلاقياً كالاعجاب بالبطولة ، واحترام الآلام في سبيل أعمال جليلة — وأرقى الأدب في نظر ما ما أحيا الصغير ورأى حياة البسفرة

وأغرب ما لى الأمر أن أدباءنا الذين اذعنوا بالأدب العربى وحملوا على قله إلى الأدب العربى أفرطوا في قتل هذا النوع من الأدب المائع وفرطوا في قتل الأدب القوى ، وسبب ذلك أنهم جأروا ميول الجمهور وسأروا رغباته فكانوا تجاراً أكثر منهم قادة ، والجمهور إنما استلذ هذا النوع لأنه من قديم ألف الحكمة ، وكانت حالته الاجتماعية تدعو اليه ، ولأنه ترك جده على كاهل غيره فقرح فهو .

وكأن هذا النوع من الأدب أغبر بالنثرى من حرره بالعربى . لأن العربى عنده بجانب هذا الادب الضعيف أدب آخر قوى ، فإذا بهت الأول حناناً ورفقة ، بهت الآخر قوة وجللاً ، فتبدلت حياته وتفتت نواحي عواطفه . اما النثرى فليس له تراث حاضر من أدب قوى يستند ضعفه ويحيى نفسه . وصبب آخر وهو أن الشرق — على العموم — ذو عاطفة أحد وهو لها أقل ضبطاً ، لذا نحن غزيرناه دائماً بهذا الادب الخاد زادت عواطفه ، يبوغة — مع أنه أروع ما يكون إلى ما يقوى عاطفته ويضبط جروحها .

الحق أن الأدب عرد ذو أوتار ويجب أن تكون أوتاره على نظام ما عند لانسان من عواطف جديدة وهزلية ، ورفيقة وقرية ، وضاحكة وبكية ، ورخيدة وغالية — والدود الذى يوقع عليه الاديب الشرقى نغم الأوتار ، تنقصه الأوتار القوية والأوتار التى تبث الحياة ، والأوتار التى تبث الضحك لينفوخ

أدب اللفظ وأدب المعنى

للاستاذ أحمد أمين

من قديم اختلف علماء البلاغة، أهي في اللفظ أم في المعنى، وقد عقد عبد القادر الجرجاني فصلاً ممتداً في آخر كتابه دلائل الإعجاز ذكر فيه جميع الفريقين، فقد كان فريق يرى أن ادباني مطروحة أمام الناس، واللمح من استطاع أن يصوغها صوغاً جليلاً، وأما يتفاضل لأدباً بحجده اللبكي وحسن الصبغة، ويرى الفريق الآخر أن المعاني هي مقياس التفاضل، وأن أدب الأديب بمقتضى الأدب بفنارة معانيه، وجودة أفكاره، وأظهر أن الزمان يصل في هذه القضية، إذ أصبح واصحاً وأصحاً أن حسن الصبغة، وجودة المعاني، عنصران أساسيان لا بد منهما للأديب، وأن من تجرد من أحدهما لا يسمى أديباً بحال، وأن العمل الأعلى للأديب معان غررة سامية، وصياغة جيدة تدرك

غير أن هناك - ولا شك - مواضع تراعى بها المعاني أكثر مما يراعى اللفظ وصياغته، كمدلول اللغة الأدبية والمقالات العلمية الأدبية، والمقالات التاريخية لادبي، ونزاجي الأجيال ونحوها، فالغاية من هذه الموضوعات ليست اللذة السنية، وإنما الغرض الأول هو المعاني والمخفاق، ويجب أن تكون غزوة فياضة، وكل ما يتخلل فيها من اللفظ أن يمرر عن هذه المعاني في دقة ووضوح، أما الفصاحة إلى محسرات البديع وبجملات الصناعة فلا ينبغي له، وربما كان إفراط الكاتب في هذه المحسنات حجة للمعاني من الألفاظ، ومصلحة للمقول عن الوصول إلى حقيقة المعاني، وهي أقوم ما في هذه الموضوعات.

وهذا ضرب آخر من الأدب كالشعر والقصص فيه مراعاة اللفظ وحسن السبك في المنزلة الأولى، ولست أعني أن المخفاق والمعاني فيهما مجردة من القيمة بل هي كذلك من مقدماتهما، والشاعر الذي يجيد السبك ولا يجيد المعنى ليس من شعراء الطبقة الأولى، وغير الشعراء من صح سبكه، وآسست تجاربه في الحياة، وكان له علم عميق بكثير من الأشياء التي حوله ثم صاغ ذلك كله صياغة جميلة، وهذا الأدب الصوفي كالشعر والقصص والقطع النبوية لأدبية. ليس الغرض الأول من نقل المعاني كما في الصف الأول، وإنما الغرض منه إثارة عواطف القارئ والباع

والألفاظ - كما يظهر لي - لم توضع لنقل المواضع، وإنما وضعت لنقل المعاني والألفاظ أعجز ما تكون عن نقل طائفة الأدب إلى القارئ. فكيف عمل الجاني بالطلعة أو نقل سائلاً جوامع، أو غصاً استغنى، أو راحة ملكك مشاعري؟ لم توضع الألفاظ لشيء من ذلك، إنما وضعت لنقل مقدمات وتامم منطقية، ولكن ما جئنا وقد خلقنا عاجزين لم نتمكن لفة المواقف، ولا بد لنا من التعبير عنها ونقلها إلى قارئنا وسامعنا - لذلك استخدمنا لفة النقل مرغمين، وأودنا أن تكمل هذا العجز بعزوب من الفن، كوسق الشعر من وزن وقافية، وكالجمع، وكل ضروب البديع، وليس المقصد من إلا أن تكمل نقص الألفاظ في أداء المواقف. في هذا النوع من الأدب ليس من الضروري أن تكون معانيه جديدة، وربما يستطاع الأديب أن يحمل من المعاني المطروقة قصيدة رائعة، أو قصيدة، وكل ما فيها من جديد صياغتها الجديدة، وخيالها المتكرر، وليست وظيفة الأديب فيها أن يعلم المخفاق، وإنما وظيفته أن يشير - شاعر الناس بها - ويعبرهما لا يحسنون التعبير عنه، وأن كانت المعاني في قلوبهم، وبين سمعهم وبصرهم. كل السان يشعر بحال بوردته. ولكن لأديب يملأ مشاعرك بجمالها، ويوحى اليك بمدى يرتبط بها، مثل اقتران تفصيحاً بفتح الشباب، وشوة الأمل، أو ما فيها من شجن، وجودة الأسلوب وحسن النظم قد يرقان بالمعاني المألوفة فيخرجها في شكل جذاب ولكن لا يمكن الأديب عن كل حال أن يتبرأ مكاناً عالياً إذا اعتمد على الأسلوب وحده وكان مصاباً بالعقر العقل.

في أدب كل أمة نرى أدب اللفظ وأدب المعنى، وفي الأدب العربي أمثلة واضحة لذلك، فقصاصات الحريري والبديع أدب لفظ لا معنى، فن أن تكثر فيها على معنى جديد، أو خيال رائع، وهما من الحاجة القصصية في أدبي درجات الفن، ولكنهما يؤديان غرضاً جليلاً من الناحية القنطية، فهيها بيرة من الألفاظ والتعيرات لا تقدر، ويظهر أن مؤلفيها قصداً إلى تعلم اللغة وأعداد الأدب بمرور كبيرة من الألفاظ والأمثال والتعبير، وتحديد على ذلك بهذا الوضع الخلاب، فإن كانوا قد قصدوا ذلك فقد نجحوا نجاحاً تاماً وإن كان قصدهما غير ذلك فلا. وشعره القرون المظلمة يعد سقود بقداد وسائها أديباً ألفاظ: رواء في المعنى، ولا شيء في البديع، وإن أدب كثير منهم لا هو أدب لفظ ولا هو أدب معنى، بحسبه الظلمان ما حتى إذا جاء لم يجد شيئاً، والمعنى في لزومياته أديب معنى لا أديب لفظ، غزوت معانيه ونصرت ألفاظه، جاور أن

نظرة في نظام بيعة الخلفاء

السر الثاني

للاستاذ محمد فريد أبو حديد

— ٣ —

هل استطاع التاريخ أن يصدر حكمه في ثورة العرب؟ إن هذه الثورة قرية العهد، غزلتها قرية الحسوت وأكثرها مدون في وقته، مضبوط التواريخ وحكومة اليوم قائمة على تلك الثورة، ومن أكبر الجرائم في دولتها أن يعمل أحد على من نظام الجمهورية الذي وضعه تلك الثورة، ومع ذلك فاما نجد الامكار مقسمة مضطربة اذا تاركت ذكرها وحوادثها. فتقوم من المؤرخين يتشبعون لها ويتفتون بكل ما كان فيها. وقوم آخرون يسكرون عليها ظاهرا، ويؤرون من قاموا بها وآروها.

وهل يستطيع العرب الا ان يكونوا كذلك؟ فان ثورتهم في مدة الخليفة عثمان لم تكن ثورة من كل الناس، وان اشرك فيها كل العرب نالوا القتل، وتناولوها بين سكر ومصر. ولما سئل هؤلاء لولا أولئك، وسكنا نرى أنها مثل الثورة العربية، ان احتلقت فيها الاله من الكتاب جميعا منعقون على انها كانت ظاهرة اجتماعية طبيعية. فادع الخوض في هل كانت تلك الثورة حقاً ام كانت باطلا، وحسبنا من القول ان يقال إنها كانت ثورة طبيعية، وانها كانت خطوة في سبل بناء الدستور العربي. وهي وان لم يشترك فيها كل العرب قد كانت فيها يمثلون للاعلاء المختلفة من بلادهم، فقد كان فيها جماعة من مصر وجماعة من مصري العراق، كما اشترك فيها الاعراب من أنحاء جزيرة العرب. وقد جمعت جماعة من الزعماء كما ضرب فيها المبدأ بسهم فهدد الثائرين كان عذرا، ولكن فكرة الثورة كانت شائعة،

عندما نضع عقولنا تغير مدراها بعد نظرها الى أعماق الشيء، لتعرف أدوات الظاهر. ولذا ذلك تقدر المعاني أكثر مما تحذر الالفاظ، ترى الالفاظ جميعا والمعنى روعه، وترى المعنى غاية واللفظ وسيلة. وتستحسن اللفظ لاذاته، ولكن لا تهلق المعنى.

ترى معانيه ألقاظه والالفاظ زائلات المعاني ما أخرج أدبنا العربي الحديث الى المعنى القوي القوي في اللفظ الجليل البسيط.

يدخل المعاني البديعة في شدة فتش، قد التزم ما لا يلزم فاصنع ما يلزم، والمثنى — على الجملة — ادب لفظ ومعنى قد وقع من معاني الخفاء على ما لم يقع عليه من قبله، هم صاغه صياغة قوية بحيث لي النفس

وبعد فظهر لي أن الزمن سائر الى تقويم المعاني أكثر من تقويم الالفاظ، وشأن الناس في تقويم الادب شأنهم في تقويم الجدل في سائر الفنون، فمن لم يصلوا الى درجة رايه من المذنبه معهم من الألوان اللون الراهي، كالأحر القاني والاصفر الدافع، ويحبهم من الأجسام السمين القوي في ملاحه. ومن الأصوات الطن والمزمار، فاذ بلغنا من كبريا في الحضارة أنجهم الألوان المتسامية والألوان الخفيفة، كما تسجهم وحدة العكرة التي تنسق الألوان المختلفة والمظاهر المتعددة، وأعجبهم من جناب الابدان الرشاقة وخفة الروح، وأجبروا بحال الحرية، وقوموا بحال المعاني أكثر مما يقومون بحال الملاحة، ونظروا الى حال الروح أكثر مما يظفرون الى جناب الجسم، حتى في جمال الجسم يقومون وحده التامق والفنية بين الاعضاء أكثر مما يقومون بحال الوجه وحده، وفي الموسيقى تعجبهم النغمات الهادئة، والاشباب المتشقة، والغمامات التي تمثل المعاني. كذلك شأنهم في ادب يسكنهم في السجع الدائم، والكتابة التي اختفت معانيها نحو صناعة لوراء الزينة المفرطة والزخرف الكثير، والعافية الطويلة على روية واحدة، وتسجهم البساطة في القول والزم، بقدر، والالط كوسيلة لا غاية، يكرهون التكت كلها لعب بالالفاظ، والتكت تلذغ لئلا صريحها، وتسجهم التكت أسست على معنى، والتكت تدع عن إيمان ورفه.

ان الادب اذا رزق حظوة في الملك، وأصيب بفق في المعنى كانت شهرته رقية وفيه محدودة الزمن، ولا يلبث الدس أن يتبركوا ضمته وبقرة فينبذوه، والاديب الجاند من راد في معارف ومشاعرنا بما في قوله من معنى وقوة.

أدب اللفظ فارغ الرأس قليل الدم بما حوله، قريب النور، قد ستر كل هذا بزخرف القول كما تدر الشوهاد عيبها بالاصاغ، رخصت بضاعة قدغ في التجل في عرصها، ولفتت الابصار اليها، وشعر أنها مزينة فغضب لقدمها والتلويح بامتاحتها. والامة في طولها وشيخوختها يعجبها هذا النوع من الادب، لأن خفة رأسها من خفة رأس أدائها. ولان القول استخيفه يندجها السحر والشموعة والاعاب البهلوان، والادب اللعطي المحض نوع من هذا الصنف.

العرض والتحليل

أدب المقالة الصحفية ... وملاحظات

علي جواد الطاهر

أستاذ متقاعد — كلية الآداب
جامعة بغداد

لا بد أن يعني قومه « ومن صحفيهم » : ومن صحف
السوريين ، لأن أديب إسحاق سوري دمشق إلى
بيروت ثم إلى مصر ثم إلى فرنسا ... ، ولأن وقع الخطأ في تصور
أديب إسحاق لبياتيا

(٤) ص ٢٢٠ ومن المجلات التي نعتت بها بيروت ... مجلة
« الجنان » للمعلم بطرس البستاني سنة ١٨٢٥ م

ص ١٢٣٣ في عام ١٨٨٠ م أصغر .. مجلة « الجنان » ...
الصحفي أن المعلم بطرس البستاني أصدر « الجنان » ابتداءً من
أول كانون الثاني ١٨٨٧ م — يتظر يوسف أسعد داغر ، مصادر
لدراسة الأدبية ج ٢ ص ١٨٢ . والأمر معروف .

(٥) قال مؤلف وهو يقابل بين الصحفيين المصريين
والسورية .. ص ٢٤١ ... لا ينافع الوطنية أو العصية القومية ،
المؤلف يكتب سنة ١٩٥٠ م وبعد التعصب لمصر تعصباً
« قومياً » يريد الإقليمية ، وإذ كانت القومية في مصر تعني الإقليمية
(المصرية) في أول الأمر فليس ذلك بمقبول عام ١٩٥٠ م !

(٦) في كلام المؤلف علي محمد أنسي وما كتبه في جريدة « روضة
الأخبار » التي صدرت سنة ١٨٧٥ م نقل له نصاً . ترجم به للكتاب
الفرنسي بوساج ، جاء فيه ما يتمتع الباحث عن جذور المصطلحات
الحديثة التي وردت أصولها من أوروبا ، وكيف استعملها أول الأمر
ومن ذلك ص ٢٠٢ — ٢٠٣

« قطع تيارية أي تخليعات لمية .. وباكورة تصنيفاته ،
لقطعة الكوميدي ، أي لعبة التخليعة .. وقد أجرى اللعب بها
وتصورها بالتأثير ... وهي عبارة عن لعبة تخيلية مضحكة
جداً ... ونشر أيضاً ... القصة المسماة « المعزج الأخرج » ...
وألّف في سنة ١٧٠٨ م اللعبة المسماة « توكاريت » ، وهي لعبة
نفسية ، وتخليعة رئيسة ، استلزم فيها على المزارعين المستجرين

أدب المقالة الصحفية في مصر — تأليف الدكتور عبد النظيف
حمزة ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار الفكر ،
مطبعة الاعتماد ، تاريخ المجلد فبراير ١٩٥٠ م — مادته الأساس :
رفاعه الطهطاوي . عبد الله أبو السعود . محمد أنسي

(١) ص ٢٧ « أمرعوا » (يقصد السوريين) إلّا (أي إلى مصر) في
عهد محمد علي ...

المناسب أن يستعمل « أمرعوا إلّا » بضم «اء» وكسر الراء ،
يقصد أسرعو ، وإن كان الأصل في الاستعمال بعد الإصطلاح مع
السرعة . أما أمرعوا فهي — كما يجب — بفتح «الأول» وكسر الثالث
« أمرعوا » وهم شمرعون بضم الميم وفتح الراء . فمعناها أرفعوا
(بضم «الأول» وفتح الثالث) من غضب أو خوف أو ضعف

(٢) ص ٩٠ — عن رسالة الغفران :

« يا حينا جبل لربان من جبل وحيد ساكن الربان من كنان
وحيداً بصلب من عمانية تأتيت من قبل الربان أحياناً »
لم يرد البيت في رسالة الغفران بتحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت
الشاطيء) وإنما ورد ص ٢٥٠ مطلع قصيدة جرير التي سماها هناد
البيتان ، والمطلع هو : « يا ابن الخليل ولو طلوعت سبانا .. »
وصحيح « نعمات » الواردة في رواية « أدب المقالة الصحفية » :
نقحات — ولعله من الخطأ المطبعي .

(٣) ص ٢١٨ والمعجب أن مقاليد الصحافة الشعبية انتقلت بعد
ذلك [من أيدي السوريين] إلى أيدي اللبنانيين . فاستأثروا بها مدة
طويلة ، وامتدت آثارهم فيها إلى خارج بلادهم ، فوجدناهم
يهيئون بالصحافة الشعبية في مصر وأوروبا وأمريكا ، ومن
صحفهم في فرنسا على وجه التمثيل :

... صحيفة « مصر القاهرة » لأديب إسحاق ، وهي الصحيفة
التي نشرها هذا الرجل في باريس منذ سنة ١٨٧٩ م ...

خصوصاً بعد أن كُفّت تلك الأقطار (مثل العراق والسعودية . .) في تاريخ صحافتها .

ولنلاحظ أن الجزء الأول تحدث عن « المكتوبة الأولى » مجلة برافعة رافع الصهاطوي في « الوقائع المصرية » وروضة المدارس « وعبد الله أبو السعود في جريدة « وادي النيل » ومحمد أنسي في جريدة « روضة الأخبار » .

وإذا كان قد تحدث في أول الجزء عن « نشأة الصحافة في مصر » فلم يفته الإلماع إلى الصحافة السورية (— اللبنانية) والإشارة إلى أثرها في الصحافة المصرية — في آخر الجزء .

ثم ختم الجزء بمحاضرات المقالة الصحفية (لأول) وهي : السجع ، هيوط الأسلوب ، شيوع الألفاظ لأعجمية .

(٨) وفي رأينا أن كلمة « التحرير » تعني أمرين دائماً مما التفكير والتعبير « وهذا قول « يصطاده » من يؤرخ لتكلمات ، يرى ما الت إليه كلمة « تحرير » القديمة متأثرة بالواقع الحديث .

وعاد في الخاتمة يتحدث عن مبدول « المقالة الصحفية » وفرقها

عن المقالة الأدبية فقال (ص ٢١١ — ٢١٧) : « المقالة

الصحفية ليست في الحقيقة أكثر من فكرة من الأفكار ، يتصيدها

الكاتب الصحفي أو ينتقمها من البيئة المحيطة به . ومنه انفع

الكاتب الصحفي بفكره ما ، أحسن في نفسه حاجته متصلة إلى

الكتابة . يأتي هاتين المرحلتين ، وهما مرحلة الصيد أو التلقف ،

ومرحلة الانفعال والتأثر ، يشترك الصحفي والأديب ، ثم يفترق

الرجلان بعد ذلك . أما الأديب فترك العنان لخياله وشعوره ،

(...) إن الفرق سيظل قائماً (...) ومصدر الفرق بينهما هو

الوقت الذي يتاح للأديب ولا يتاح للكاتب الصحفي . .

ملاحظة : أعيد طبع الجزء الأول — لجنة النشر للجامعيين ، دار

الفكر العربي ، المطبعة العالمية . تاريخ الطبعة ١٩٥٨ ، ٢٢٢

ص ١٠٠ .

أدب المقالة الصحفية في مصر — تأليف الدكتور عبد اللطيف

حمزة — الجزء الثاني ، الطبعة الثانية . ملتزم الطبع والنشر دار الفكر

العربي ، القاهرة ، مطبعة الاعتدال ١٩٥٧ — مادته : المدرسة

الثانية : أديب إسحاق ومحمد عبيد وعبد الله الخديم .

(١) ص ٢٥ « ومصدر الجمال في أسلوب إسحق أشياء كثيرة ،

سواء سرعة الانفعال عند هذا الشاب ، مما يجعل أسلوبه إلى طبيعة

الشعر أدنى منه إلى طبيعة النثر ، ومنها تلويح الكلام عنه بالهستات

النعظية والاعتوية مع قدره ظاهرة على هذا التلون في غير تكلف

مفوت ولا صاعقة مرذولة (...) وباختصار لرى أن أسلوب أديب

للأراضي الزراعية من أصحاب الأملاك الأرضية . . ولم يلعب بها في الملاعب التيارية إلا من بعد معارضة شديدة وممانعة عنيفة . ثم تم له الاشتغال عند جميع الناس ...

وكان قد حصل بينه وبين طائفة من اللاعبين بالملاعب

الفرنسية ، « فصار يشتغل بتأليف الألعاب ، لطوائف

اللاعبين ، سواك . ومكث على تلك الحال أكثر من عشرين

سنة ... حتى كتب لهم عدة قطع كثيرة ، من تخطيطات صغيرة ،

ومراقص مضحكة غير كثيرة ، تناوكتها يد النسيك الآن ، ولكنها لم

يزل أكثرها مسطوراً في ضمن مجموع الألعاب ، المسماة باسم

« تياترو الأسوق » ، الذي كان هو الطابع له بنفسه ... إن أيدع ما

ألفه ، وأصنع ما صنعه المعلم « لوساج » ... هو قصة « جيل

بلاس » أشهر هذا التأليف غاية الأشهار ... حتى طبع رهاء ألوف

الطبعات .

أ — وإذا أردنا أن مقابل قديم المصطلح بما صار إليه حديثاً رأينا :

قطع = مسرحيات ، تياترية = مسرحية ، اللعبة التخليجية =

المسرحية ، هزلية (الكوميديا) ، اللعب = التمثيل ، التياترو =

المسرح ، القصة = الرواية (لغة الطولية) ، اللعبة = المسرحية

(التمثيلية) ، ولم يلعب بها في الملاعب التيارية ولم تكن في المسارح

التمثيلية ، من اللاعبين بالملاعب = من الممثلين في المسرح ، الألعاب

= المسرحيات ، طوائف اللاعبين = فرق التمثيل ، قطع =

مسرحيات .

ب — قوله « ممانعة عنيفة » يريد شديدة ، قوية ، « عبيدة »

والاستعمال غير صحيح ولكنه كان في زمانه — وربما منذ زمانه —

حاصلاً ، وإلا فالعبد : المعد ، الخاصر ، الجاهز .

ج — جيل بلاس رواية قصصية وليست قطعة مسرحية

(٧) « إلى أردت « بأدب المقالة الصحفية » التحدث عن « من تحرير

المقال الصحفي » ، كما أردت أن أؤرخ للمراحل التي مر بها هذا

الفن في عصور مختلفة ، وذلك منذ ظهرت الصحافة في مصر في

أوائل القرن الماضي .

لكتاب مهم جداً في بابي ، وهو « ابتكر » في منهجه وقصده ،

قصده في التخصص بالجانب الأدبي بعد أن سبقه — وقد نص على

ذلك — الدكتور إبراهيم عبيد إلى تأليف كتاب في تاريخ الصحافة

المصرية .

ومنهجه في الحديث « المنهج » عن « أعلام » المقالة الصحفية

مؤيداً بأمثله من مقالاتهم توصلح السمات الأساس لديهم ، وتبين

انتطور الذي جرى مع الزمن .

إنه بهذا يصلح أن يتخذ قدوة في الأقطار العربية الأخرى .

أدب المقالة الصحفية

الصائغ ، ونسعى لحفظ ما يمكن تداركه ... يفترض فقط ١
جـ - ترى هل بقيت الحال إزاء هذه الجرائد الصائغة كما كانت
عند تأليف « أدب المقالة » .. هنا ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟
٢ - ص ١١ « المشعل » .. - بكسر الميم .. وتكررت في
الصفحة نفسها .

في القاموس المحيط ، وكمقعد التنديل وكمثير المصفاة ،
ومقعد مفتوح الميم ومثير مكسورها ، وهذا يعني أن المشعل مفتوح
اللام .

وفي لسان العرب : والمشعلة - بفتح الميم - واحدة
المشاعل .

٣ - جـ ص ٣٠ في خلاصة أمر المويلحي (١٨٤٤) -
١٩٠٦م) أسلوبه في الكتابة أدبياً أكثر منه صحفياً - والمؤلف
يصر - كما رأيت - على إبعاد السمة الأدبية عن مقاله الصحفية .
٤ - يصر المصريون على كتابة جرجي زيدان : جورجي زيدان
بظرف هامش ص ٤٣ ، ٤٩ .

٥ - لست أعلم من يؤرخ للنقطة العثمانية وعهد السلطان عبد الحميد
خصوصاً أن يضم أن المويلحي كتب في ذلك « مقالات » مهمة
عنوانها « مآثرات » ثم جمعها في كتاب جعل عنوانه « مآثرات »
ربما كإتقن لله إلا النسخة واحدة محفوظة بدار الكتب المصرية .
يسمى الدكتور حمزة بهذا الكتاب ص ١٢٠ - ١٤٩ .

ويذكر أنه صغرت أخيراً حلقه أولى من سلسلة « كتاب المركز
العربي » هكذا : إبراهيم المويلحي - مآثرات من أسرار بلاط
السلطان عبد الحميد . دراسة تاريخية أحمد حنين الطباوي ، تقديم
د . علي شش - كانت الطبعة الأولى سنة ١٨٩٦م .

٦ - وهم من يؤرخ لفنصة العربية الحديثة أن يقرأ الفصل الرابع
« القصة في جريدة مصباح الشرق » وقد استطاعت هذه الجريدة أن
تقدم قصتين كبيرتين .. الأولى « حليث عيسى بن هشام مؤلفها
محمد [بن إبراهيم] المويلحي ، وأما الثانية « فحيت موسى بن
عصام » لإبراهيم المويلحي - وقد وقع خطأ مطبعي ص ١٠٠ فقد
جاءت « أبيه » : والصحيح « لابه »

دكتور عبد اللطيف حمزة - أدب المقالة الصحفية في مصر -
الجزء الرابع - علي يوسف ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار
الفكر العربي ، مطبعة الاعتقاد ، د . ت (١٩٥٢م) ، أو بعيداً
- ٢٥١ ص + ٢

(١) ص ١٧٩ « وكان .. حزب الأمة الذي أسسه محمود
سيهان باشا ... تملك صحيفة ، هي « الجريدة » التي كان يترجمها
لطفي بك السيد ، وقد كان سعد باشا زغلول هو الرأس المدبرة

إسحق بك لأديب أكثر من الصحفي » وربما كان الأمر على عكس
ذلك بالنسبة إلى أسلوب الشيخ محمد صمد .

أ - يُلح الدكتور حمزة على إبعاد المقال الصحفي عن السمة الأدبية
أو إبعاد السمة الأدبية عن المقال الصحفي . وهو يعود ليعني من
توصيح إحصاءه هذا في نهاية الكتاب (الفصل العاشر) فيقول ص
١٩٤ : « إن المقالة الصحفية لا يمكن أن تكون موضوعاً إثنائياً
(...) إنما المقالة الصحفية عبارة عن فكرة تلقىها الكاتب من البيئة
المحيطة به ، وتأثر بها ، ثم عُبر عن ذلك بطريقة حفظها من النظام
قليل .. » وأحال على كتابه « مستقبل الصحافة في مصر » وينتهي
بأن الأعلام الثلاثة الذين كانوا خطوة في المقال عموماً لم يبلغوا
بالمقال لصحي اللرجة المطلوبة لأنهم : لأديب ، وعطيل ،
ومصلح .

ب - أراد أن يبرر التفرق من أعمال الكاتب وهذا لا يصحح على
إطلاقه وإذا أريد إلى التفرق الفني ، ولكنه يصحح على تخصيصه عندما
يراد إلى المقال الصحفي كما يمتنحه الدكتور حمزة .

جـ - قال إن أسلوب « أديب » أدق إلى طبيعة الشعر وذلك
يمكن ، ولكن الأمكن أنه أدق إلى طبيعة الخطبة
(٢) ص ١٨٥ « ودع التمدد بقوله في نهاية النكتة

نودعكم والله يعلم أني أحد عديم وجود يكون
وما عني قلبي كان الرحمن وإنما ودع نشأ الإسلام عيكم
أ - كان مناسب بالتدريج أن يستعمل كلمة « الإحلال » ثم
تصليح الوزن بما يناسب

ب - في « قلبي » خطأ مطبعي والصحيح . قل
دكتور عبد اللطيف حمزة - أدب المقالة الصحفية في مصر ،
الجزء الثالث ، إبراهيم المويلحي صاحب مصباح الشرق ، الطبعة
الأولى ، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي ، لجنة الجامعيين
لنشر العلم ، مطبعة الاعتقاد ، د . ت (تاريخ المقدمة ٨ يوليو
١٩٥١م) - ١٩١ + ١ ص .

١ - ص ٧٧ إن إبراهيم (.) كان كاتب الأمير [إسماعيل]
(...) ومن أجل هذا أصدر إبراهيم عدداً كبيراً من الجرائد في
أوروبا ، وكلها على نفقة إسماعيل ، ومن وجبه ، ولخدمته . وبك
مع لأسف الشديد لم يظهر بعد بواحدة من تلك الصحف المصرية
التي ظهرت في البلاد الأوروبية . ولعل بعضها يوجد الآن في بعض
بواحي لبنان . ونحن تأمل أن نحظى بها في يوم من الأيام .

أ - هذا مثل على ما ضاع ، واضائع في مصر وغيرها ، حتى في
العصر الحديث ، عهد لصحافة ، كثير .

ب - ويفترض أن تكون لنا به عيرة ، فحذ في البحث عن

وراء هذا الحرب وبلد الجريدة في مستهل عهده .

«صحیح» هو الرأس المذكر . لأن الرأس مذكر . وليست هذه أول مرة يقع فيها كاتب مصري بتأنيث الرأس — وكأنهم يتأثرون بالعامية (المصرية)

(٢) ص ١٩٢ ... المؤتمر المصري الأول .. انعقد .. في عرة مايو سنة ١٩١١م .. أشار الشيخ عبد العزيز البشري في كتابه المختار إلى هذا المؤتمر فقال : « قشت الفاشية — لا أعدها الله — بين المسلمين وخوانهم الأقباط عقب مصرع المرحوم بطرس باشا . وكان ذلك في سنة ١٩١٠م على ما أذكر... » وأحل المؤلف على مختار — الجزء الأول ص ٢١٢ .

أ — الإحالة ليست دقيقة؛ فيها خطأ مطبعي ، صحيحها ص ٢٣١ — ٢٣٢

ب — المختار .. لا يحدد تاريخ معالة الشيخ عبد العزيز البشري لأن يجمع مقالات مختارة من شيخ عبد العزيز البشري كتبها في تواريخ سابقة (صدر الجزء الأول من المختار عن دار المعارف بمصر ١٩٥٩م — في الطبعة التي بين يدي)

والمناسب — في هذه الحانة — الإحالة على قول نشر لمعالي البشري وهو — كما يشير المختار — هامش ص ٢٢٣ : مجلة الرسالة لـ ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٣٤م ، ولا بأس من إقحامه لمصدرين المناسب أن تقول : « أشار .. بشري » إلى هذا المؤتمر في معال نشره في مجلة الرسالة ١٩٣٤م فقال ... ولا بأس — بعد ذلك أن تأتي الإحالة على « المختار ... »

بين تأخر تاريخ كتابة المقالة (١٩٣٤م) سبب نسب البشري التاريخ الدقيق للمؤتمر ، فقد جعله — على ما يذكر — ١٩١١م ، بينما كان ١٩١٠م

ج — استعمال « غرة » إما يكون أصلاً للأشهر الهجرية لارتباط « الغرة » بالقمر .. وقد نفت هنا توسعاً بل أشهر الميلادي

(٣) قال الشيخ علي يوسف ص ٩٠ « أصدرنا الجريدة في ثلث صفحاته » وقال الدكتور حمزة ص ٩١ « في ثلث صفحاته » . الصحيح : في ثلثي صفحاته .

(٤) علي يوسف ١٨٦٣ — ١٩١٣م ، « في الثامن من شهر ربيع لأول عام ١٣٠٧ للهجرة ، الموافق لأو ديسمبر عام ١٨٨٩ لميلاد أصدر البشري علي يوسف جريدته « المؤيد » أولى الجريدة اليومية في الديار المصرية .. » ص ٧٦ .

« عرف أسلوبه بالأسلوب السياسي لأن فيه من الميزات السياسية أكثر مما فيه من الميزات الأدبية » — ص ٢١٨ .

« والخلاصة في انفعال الصحفي على يد الشيخ علي يوسف أنه لم يعد محاولة بدائية ضعيفة ، كما كان عند رفاعة الطهطاوي وثلاثيته . ولا موضوعاً تشائياً أيقظ ، كما كان عند أديب إسحق ، ولا درساً دينياً أو اجتماعياً أو أخلاقياً كبيراً ، كما كان عند الشيخ محمد عبيد ، ولا تحطية من الطب الطويلة كما كان عند عبد الله النديم ، ولا معنيا فيه بالملغة التقليدية (الكلاسيكية) القديمة ، كما كان عند إبراهيم المولحي . بل إن المقال الصحفي الذي كتبه علي يوسف كان مادة صحفية صحيحة بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ، وكان في الوقت نفسه مطلقاً من جميع قيود الماضي التي تقيد بها أولئك الأدباء والصحفيون ممن ذكرناهم في معرض المواردت يسهم وبين هـد الشيخ . وأهم من ذلك كله أن السيد علي يوسف كان يتكلم في هذا الأسلوب الصحفي الجديد على نفسه ، لا على غيره من أساطين ومحول الكلام .

وذلك معنى قولنا عن الصحفي هذا العذ : كان يحس زعم المدرسة الصحفية الحديثة في مصر » — ص ٢٢٣ .

دكتور عبد اللطيف حمزة — أدب المقالة الصحفية في مصر ، الجزء الخامس — مصطفى كامل صاحب اللواء ، الطبعة الأولى ، منتزح الطبع والنشر لجنة الجامعيين لنشر العلم ، مطبعة الجريدة التجارية ، المصرية ، د ت (تاريخ المقدمة ١٥ أكتوبر ١٩٥٢ — ٢٦٣ ص + ٧ .

١ — يستغل مقدمته خلاصة جديدة للأجزاء السابقة : المدرسة الأولى رفاعة الطهطاوي ... حاولت إنشاء المقال الصحفي ، وبكها تعارفت في الطريق . والسبب في ذلك أنها كانت مثيرة بمواث أدبي هزيل لم يعنى على القيام بهذا الفن الجديد الذي اضطلعت به ، وهو الصحافة

ثم في الجزء الثاني ... تحدثنا عن ثلاثة من أعلام المدرسة الصحفية ، وهم أديب إسحاق ، ومحمد عبيد ، وعبد الله النديم فأنها أعلام هذه المدرسة يصحون نجاحاً عظيماً في كتابة المقال ، وعلى أيديهم كتب مصر نجاح تام في هذا الميدان . ولكن ثلاثتهم كانوا أدباء ، فغلب على صحافتهم الأسلوب الأدبي الممتاز . وتقدم أديب إسحاق عن صاحبه في هذا الضمار . ثم كان محمد عبيد وسطة هذا العقد من الكتاب . أما ثالثهم وهو النديم فلا مراء في أنه كان صحفي مصر الممتاز في القرن الماضي غير منافع .

ثم كان من أعلام هذه المدرسة الثانيه (...) رجل أغربنا كثيراً بأدبه ، واستمالنا بروعة قلمه ، وجر أعيننا بروته اللفظية والفكرية (...) وقد حملنا ذلك على أن يحصه بالجزء الثالث (...) هو إبراهيم المولحي

أدب المقالة الصحفية

الصحيح : جرجي زيدان وأحمد الإسكندري (واسكندري ليست خطأ وإنما هي من العامة ، ويستحسب يكتب لدى التأليف) والذي أعرفه من الاسم لكامل لكتاب الإسكندري هو : «تاريخ آداب اللغة العربية في العصر العباسي» صدر سنة ١٩١١ م .

٣ — ص ١٧٩ « وظهر لمنقولتي كتاب آخر بعنوان «اختارات» اختار فيه لطائفة من الشعراء لقدماء .. »

اختار للشعراء ولغير الشعراء ، من قدماء وغير قدماء
٤ — كتاب الدكتور حمزة «أدب المقالة ...» وكان المفروض أن يقدم له ، في مقدمة الجزء الأول عن «المقالة» في نشأتها وتطورها .. وأنواعها .. ولكنه لم يفعل بذلك المنهج ، حتى إذا بلغ الحديث عن «أسلوب لطفي السيد» في الجزء الرابع قال ص ١٨٣ — « سبق لنا في نهاية آخر الأسس الأولى ... أن أشرنا إشارة عابرة إلى أصول هذا الفن ... ثم مضى يتحدث عن «المقالة» ... »

ص ١٨٤ والآن يجيز يطبقون على المقالة كلمة Essay ومعناها (محاولة) أي أي شيء غير مكتمل .. ص ١٨٥ انقسمت المقالة من حيث هي إلى نوعين (أولهما) المقالة الثانية أو الشخصية .. (وثانيهما) المقالة الموسوعية .. وقد كان يمثل النوع الأول .. مونتاني . كما كان يمثل النوع الثاني يكون ... وبقي الحال على ذلك حتى صهر ديفر أديسون ... »

لا أرى مبرراً للإلحاح على معنى «محاولة» .. وأية «محاولة» هذه التي يتناولها كبار الأدباء ..

٥ — الفصل التاسع : أسلوب لطفي السيد من ص ١٨٢ — ٢٠٤ « لكن كان علي يوسف هو الرائد الأول للصحافة المصرية الحديثة ، وكان مصطفى كامل هو النبي الحق للوطنية الصادقة الكريمة ، فإن لطفي هو رسول هذه الأمة للثقافة الجامعية منذ أوائل هذا القرن لسي نعيش فيه (...) ولم يكن لطفي من المؤسسين بالطرفة . بل كان يؤمن بالتطور الذاتي للأمة . فضاء أسلوبه ملائماً هذه النظرة : عليه صانع الهدوء والتفكير العميق (...) يمثل القصة التي سمت لها المدرسة الحديثة في الغرس الصحفي الذي يمتاز بالبساطة والوضوح ، وحرية التعبير القائم على التمهيد الصحيح (...) »

إذا فقل إن لطفي السيد رجل ذو عقلية فلسفية ، وإنه ذو ثقافة قانونية سياسية أدبية تاريخية ، وإن نفسه أكثر ميلاً للعامل منها للتمرد أو الثورة فقد فلما كل شيء عن أسلوب هذا الكاتب ، أو طريقته في الكتابة ، إذ لابد لهذه الطريقة من أن تتميز بصمت معينة بها : صفة الوقية (...) شيوع المنطق في كتابته (...) مساواة اللفظ بالمعنى .. من أجل ذلك قلنا يسهب .. لا نعرف له موقفاً

ثم في الجزء الرابع (...) بدأنا الحديث عن المدرسة الصحفية الثالثة في مصر ، ورعيها السيد علي يوسف صاحب المؤيد . وهو أول من فصل نهائياً بين الكتابة الصحفية الخالصة والكتابة الأدبية الخالصة .

والجزء الخامس خاص بمصطفى كامل ، وهو « تلميذ مجتهد من تلاميذ المدرسة الثالثة ، كتب بأسلوبها ، وتابع منهاجها ، » وأصبح لا ينفر من رجائها إلا مجرتين واضحتين : أولاًهما — لاسترسال في اصطلاح الأسلوب الخطائي ، والثانية — إثارة الشعور بالمعالي الوطنية الجديدة .. »

أ — لا نشك في علم الدكتور حمزة وتبعه وسلامة قصده ، ولكننا يمكن أن نرى في اصطلاح مصطفى كامل للأسلوب الخطائي في إثارة الشعور ما يخرج — قليلاً أو كثيراً — عن الصفة الأساس التي قدمها المؤلف للمدرسة الثالثة وهي : « الفصل النهائي بين الكتابة لصحفية الخالصة والكتابة الأدبية الخالصة » وخطابة أدخل في الأدب من إلى الصحافة .

ب — استعمل «بهر» فعلاً متعلنياً . وفي «القاموس» : بهر القمر كسح غلب ضوءه ضوء الكواكب ، وهلال : برع

٢ — ص ٢٥٩ جاءت قافية لبيت الثاني «راوية» وهي في الأصل داوية ، ويعود الخطأ إلى اللهجة المصرية ! .

٣ — سيأتي الكلام في الجزء السادس من الجزء الأعمده الثلاثة المهمة للمدرسة الثالثة : أحمد لطفي السيد في «الجريدة» .

دكتور عبد اللطيف حمزة — أدب المقالة الصحفية في مصر ، الجزء السادس ، أحمد لطفي السيد في «الجريدة» ، ط ١ ، سنة ١٩٥٤ م ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد . لجنة النشر لجامعين ٢٣٦ ص + ٢ .

١ — ص ٨٤ — ٨٥ « كان المقال هو الهدف الأول (للمجريدة) منذ ظهورها . كما كان المقال الهدف الأول للصحف الوطنية الأخرى كالمؤيد والنواء وغيرهما . وكان لهذه المقالات التي كتبها لطفي السيد .. اتجاهات .. أهمها الاتجاهات الخمسة التالية ، وهي :
١ — الاتجاه السياسي ٢ — الاتجاه الاجتماعي ٣ — الاتجاه في التربية والتعليم ٤ — الاتجاه اللغوي ٥ — الاتجاه الأوروبي . »

صحيح الاتجاه الأوروبي : لأدلي ، وهو من الخطأ لمطبعي بدليل ص ١٦٣ « اجريدة في الميدان الأدبي » .

٢ — ص ٧٧ « ظهر .. كتابان .. أحدهما لجورجي زيدان وعنوانه «تاريخ آداب اللغة العربية» ، وكتاب آخر للشيخ أحمد السكندري بعنوان «تاريخ أدب اللغة» . ونكرر جورجى والسكندري ص ٢٨١ .

المصري . سنة ١٩٥٩ + ص : فهرست + ص : دار الكتاب المصري

١ — يسير المؤلف على منهجه الرصين في دراسة المقالة الصحفية ضمن إطارها التاريخي للكاتب — وكتابه كبير في القلم والرأي ولعلم والسياسة والمكانة الاجتماعية ، مهم صحافيون هم وزمهم ، فبحثه دراسة للمقالة في موضوعاتها وتطورها ، ودراسة لمكانته في حياته وأفكاره وعواقبه . وفي الدراسة استيعاب وتغل وتنابيع من الساحل والخلج ، وكل جزء يعالج كتاباً قيماً ، ويقع تاريخ «عقيد الوطن» المعروف له أمين الرافعي (بلك) بين ١٨٨٦ — ١٩٢٧ م وما أكثر الأحداث في مصر خلال هذه الأعوام وما أصعب الثبات عن الرأي والاستعداد للنصحة — لو تمسك كتاباً — أو كتاباً — منظره للأقطار العربية الأخرى — وتعتنى — أن نجد مثل هؤلاء الكتاب الصحفيين ١٩ .

٢ — ص ١٩ «الأمة المصرية توكل عنها الوفد المصري في نصيبه» هكذا كان مفهوم الأمة (في مصر على الأقل ، مصر المنطقة ، النازية) . الأمة تعني مصر ، الأمة المصرية ، الشعب المصري ، الوطن المصري

ولهذا الاستعمال سببه اللغوي و «الأمة» الجماعة . قال الأحمسي «هي في اللفظ واحد وفي المعنى جمع» . ونجد — مثلاً — على ص ٢٧١ «وخرجت الأمة من ثورهم الكبرى سنة ٢٩١٩» ولها ضيفه رطبته وعلى ص ٢٧٤ «كان سعد وعول وكيلاً عن الأمة المصرية في قضيتها الوطنية ..» وتنظر ص ١٣٠ ، ١٦٦ ، ١٨٥ ، ١٨٤ ، ٣٧

ولا نعلم أن نجد لهذا الاستعمال من منبوت وأمة لظائر في أقطار عربية أخرى . بمعنى أن مفهوم «الأمة» في الدلالة على العرب كلهم مصريين وغير مصريين ، في الدلالة على «الأمة العربية» .. لم يكن قد ولد ، أو تقرر أو صار مصطلحاً . أقول هذا تنبيهاً لمن يحكم المتأخر بالتقدم ولم يراجع تاريخ «المصطلح» .

٣ — ومنثل ذلك أو قريب منه في الأقل القوم والقومية . ولها نجد ص ١٦٣ «أمين الرافعي ولوحدة القومية» ٢ و ص ١٨٤ — ١٨٥ «اطلق أمين الرافعي يداه عن هذه الفكرة (. .) بحيث تحقق القومية» .

مع ملاحظة لابد منها ، هي أن كلمة «القومية» هذه لم تلتقطها من نص لكلام أمين الرافعي وإنما من تعليق للمؤلف (الدكتور عبد اللطيف حوزة الذي يكتب سنة ١٩٥٩) يصيق فيه مفهوم القومية العربية فيحصره بظهر دون قطر بعد أن اتسع وشمل الأقطار العربية

خطابياً ... شيوع السخرية الحديثة . سخرية تنم عن اجسامة شغيفة عن شقة كاتبها ... الرامة في لفظ واسعة في الأسلوب .. إذا كان لايد من ذكر شيء من المآخذ على أسلوب هذا الكاتب العظيم ثم مأخذ واحد ، هو من وجهة نظر الأديب ، وليس من وجهة نظر المشتغل بالعلم أو الصحافة . وهذا المآخذ هو أن أسلوب هذا الفيلسوف قليل الماء ، قليل الرواء يعوره كثير من عوامل النظرية ..

والقدماء من النقد يسمون الأسلوب الخالي من الروائع العصب (مغسولاً) يعنون بذلك أنه محروم من عوامل النظرية أو الصلبة ، محروم من العبارات التي تلمت النظر بمجالاتها ومجالاتها ، أو بجمالها ورويقها ، أو بألفاظها المتقنة ذات النعم الخلو ونحو ذلك .. لا أنكر أني قرأت للنقاد القدماء وصفاً للأسلوب بكلمة «مغسول» ، ويأخذوا لو تفضل بالمصدر أهل العلم .

٦ — صدرت جريدة الحريية في ٩ مارس سنة ١٩٠٢ ، ولها أهدت في المبادئ السياسية والاجتماعية والتربوية — التعليمية والتعبوية والأدبية

للدلالة الأدبية ترى في أسرتها — فيس يرى : محمد السباعي وعبد الرحمن شكري .. ويتصل بالجريدة من آن لآخر عند من شباب مصر .. طه حسين ، مصطفى عبد الرزاق ، محمد حسين هيكل ، عباس العقاد ، ومن الشعراء المشغولين بحافظ إبراهيم ومصطفى صادق الرافعي وإسماعيل صبري ..

وزيد في الكتاب : عبد العزيز البشري وإبراهيم البارودي وسلامة موسى وفي الشعراء أحمد زكي أبو شادي وأحمد شوقي . وكان طه حسين في هؤلاء وهؤلاء . وأسماء «الكثيرة» ذكرها المؤلف .

٧ — جاء في مقدمة الجزء : أن الأستاذ إسماعيل مطهر رجع إلى «الجريدة» فجمع مقالات أحمد طه السيد التي كتب ثلاثة هي : كتاب المنتخبات ، وكتاب التأملات ، وكتاب بعنوان صفحات مطوية .

المذكور عبد اللطيف حوزة — أدب المقالة الصحفية في مصر — الجزء السابع . أمين الرافعي في صحف اللواء والشعب وغيرها . الطبعة الأولى . القاهرة ، ملزم الطبع والنشر دار الفكر العربي د . ت — تاريخ المقدمة يناير ١٩٥٩ — ٣١١ ص + ص : قائمة الكتب والأبحاث الخاصة بالمؤلف المجموعة الأولى + ٣١٢ — ١٤ : المجموعة الثانية وفيها أدب المقالة الصحفية وتواريخ أجزائها السبعة ، السابع ط . دار الكتاب

جرجي .

٧ - ص ٨٥ وبدأ أمين حياته مصاحفاً لجريدة «النواء» (..) ثم صحيفة «العلم» (...) ومع هذا كان أمين يصاحف بعض الجرائد الأخرى .. وبما لا ريب فيه أن مصاحفة الفتى لهذه الجرائد على اختلافها كان بداية الطريق الطويل الذي اختاره نفسه (...) وهو طريق الصحافة .

المصاحفة هنا اصطلاح خاص لم يكتب له النجاح . والمؤلف يقصد الكتابة في الصحافة ، أو مراسلتها بالكتابة فيها أو ما أشبهه .

٨ - ص ٨٥ ما أن فرغ أمين ... حتى بدأه .. ما إن .. بكسر

هجرة إن

٩ - ص ٨٧ فوبنهي أن يؤدي الخلاف .. إلى ... : وبديهي باثبات الياء .

١٠ - ص ١٣١ كان قد أقام في لندن .. لبثته في لثته ذلك الزمان ، هي لندن بعده ويرجع السبب إلى أنهم أحسوا اللفظ عن الفرنسيين ، وانفرنسيون يقولون Londres بدلاً من London — وربما كان العنايون أسبق إلى ذلك .

١١ - ص ١٩١ لجنة الثمانية عشرة : لجنة الثمانية عشر .

١٢ - ص ٢٤٦ سعد رغبول في المفاوضات مع المستر ماكنتوش سنة ١٩٢٤ عبر عن مطالب لبلاد بأصدق مما عبر عنها في سنة ١٩٢٠ مع المفاوض الإنجليزي السيد لورد مونت .

المعنى أن تكون العتيد : العتيد ، وإلا فلا معنى لها في اللغة مصححة ، لأن العتيد : المعد الحاضر ، الجاهز ..

١٣ - ص ٢٤٦ حتى أنه .. حتى إنه .. بكسر هـ إن .

١٤ - يستوعب الدكتور عبد اللطيف حمزة موضوعه استيعاباً تاماً ويتابعه في دقة سيراً في تقدمه ومع الأحداث والظروف ، ويتأمل طويلاً في أحوال صحبه ومواقفه رابطاً كل ذلك بمفالاته وأصلاً به إلى تحديد سمات أسلوبه ، وهناك أصعب الأمور وإن كان أهمها في بحث عوائده وأدب المقالة الصحفية — ينظر — مثلاً — الفصل الثاني عشر : الأسلوب القويم ص ٢٦٩ — ٢٨٩

«أسلوب أمين الراعي» (...) الشعب ولأخبار أميل إلى الجند وإلى الصرامة (...) وإذا ذهبت فلتنص أستاذاً لأمين الراعي في هذا الأسلوب الذي اتبعه لم نجد فيها لأستاذ غير مصطفى كامل ..

لخص الخصائص الكتابية التي تميز أسلوب أمين الراعي ... إنه أسلوب «دفاعي» في جملة .. ، خطبتي في بعض الأحيان السخرية الجادة ... استقصائي .. ميله إلى الإسهاب وطول النفس في العبارة .. الصحاح كانت صحاحه مقال أكثر منها صحاحه أخبار .. ميله إلى الاقتباس .. من أقوال الساسة وأقوال القنويين

كلها والعرب كنهم . قال عبد اللطيف حمزة — كذلك — ص ٣٠٧ وهو يحتم لكتاب .. وكان أحمد لطفي السيد بطلاً من أكبر أبطال الجامعة القومية التي حلت محل الجامعة الإسلامية فهاذا يقصد ؟ أكبر الظن أنه يفكر بمصر وحدها ..

والدكتور عبد اللطيف حمزة وإن كان متقيداً بضيق العصر الذي يتحدث عنه ، ولكنه لم يكن متقيداً لدى تعليقه أو حكمه أو استعماله وهو في عام ١٩٥٩ . ترى أورد ذكر «القومية» في مقالات أمين الراعي ؟ أورد على فم أحمد لطفي السيد وخرج به عن مفهوم مصر ؟ أشك في ذلك .

إن الدكتور حمزة يستعمل القومية قرينة للأمة ، قرينة للوطن ، وهكذا قال ص ٣٥ لم تعرف مصر من قبل معنى الوحدة القومية والعضاس الوطني كما عرفته في عضون الثورة التي قامت في عام ١٩١٩ . الشعب .. الوحدة ..

إذا لم تكن «القومية» قد استعملت أيام أمين الراعي ، وفي حوالي عام ١٩١٩ بمصر فالمؤلف يسأل عن استعمالها الضيق . وقد استعملت في عهده (عام ١٩٥٩) أي اتساع واكتسبت من معاني الوحدة العربية والعروبة ، والسياسة والارتباط بالجنس . ما اكتسبت .

أقول هذا وأنا أعلم جيداً أن «اقوم» في أصل الاستعمال لعربي (القديم) تسمى «الجماعة» وأنا حملناها في المعنى الحديث معاني لم تكن لها يوماً تأثيراً باستعمالات العرب لكلمة NATION وهي لديهم ذات معاني مختلفة ومتطورة مع لتاريخ والسياسة فهي شعب ، طائفة ، أمة ، جنس — والقومية حين ترتبط بمصر والجنس مع عاطفة خاصة وحسه لجميع أبناء الجنس الواحد . الخ وعطوف منها — ما كان خاصة في القرن التاسع عشر لدى الوحدة الأثنية ، ولوحدة الإيطالية .. الخ .. وترجمنا Nationalisme بانقومية .

٤ - ص ٣٧ ، ص ٢٤٠ وقبل الإجابة على هذا السؤال ... الإجابة عن .

٥ - ص ٥٢ أقول الشاعر العربي :

فيما المرء في الأضواء محتبط أو إذا هو الرمس طفوه الأعاصير

أ — لبث من البحر البسيط ، وصدره سلم

ب — أما العجز فغير سليم .

ج — وأسف إذ لا أحفظه ، ويمكن تعديله — ولو مؤقتاً —

هكذا .

«إذا» في الأرماس طفوه الأعاصير أو إذا هو الرمس طفوه الأعاصير يسكون الواو من هو .

٦ - ص ٦٧ أجوجي ريدانه ولعله يريد جورجى والصحيح .

وعمد حسن هيكل

وعن نعرف أن عبد القادر كان يشارك في تحرير «الجريدة» مع الأستاذ أحمد لطفي السيد . وأن ذلك حدث قبل عام ١٩٠٧ م . ويبدو أنه ستمر في الجريدة إلى عام ١٩١٠ م أو قبله بقليل . أسلوب صاحب السيرة أشد إمعاناً في لصغة الصحفية من جميع من سبقه من الكتاب .. الواقعية .. الهدوء .. الاتزان .. الجذ ..

لا يمكن أن يكون اشترك عبد القادر حمزة في تحرير «الجريدة» قبل عام ١٩٠٧ م ، لأن العدد الأول من الجريدة — كما يذكر الأستاذ المؤلف نفسه — صدر في ٩ مارس ١٩٠٧ م .

٣ — قلم لهذا الجزء محمد محمود الخضري صاحب دار الفكر العربي فكان مما قال . ١ . أخرج المؤلف لتمكينة لعربية إلى الآن ثمانية أجزاء من كتابه : أدب المقالة الصحفية في مصر (...) والأمل كبير في أن يمضي المؤلف في هذه السلسلة اتساعاً حتى ينتهي من العصر الذي سماه «عصر لمقال الصحفي» لينأى بعده عصر آخر من عصور الصحافة هو «عصر الخير الصحفي» ..

التي حدثت أن الكتب وقف عند هذا الجزء (الثامن) مع أن المؤلف أصدر كتباً أخرى وعاش بعده نحواً من ثمانية أعوام ، فقد تولى كتابة الجزء التاسع سيعقد على محمد حسين هيكل وجريدة السياسة .. هي ثمانية أجزاء ، ولو قلت إن الدكتور عبد اللطيف حمزة ألف بها ثمانية كتب قيمة لما أبعدت

نرى هل يرى باحث جديد يجد في نفسه القوة على مواصلة السيرة ؟ وهل يقع باحثون من أقطار عربية ليؤلفوا كتباً مناظرة — في حدود الممكن والممكن — ؟ إن الحاجة إلى مثل كتاب الدكتور عبد اللطيف حمزة ماسة ، ولابد منها .

وأقوال الكتاب الصحفيين في أوروبا .. والقرآن الكريم .. ميلة إلى الأسلوب العميق والخبرة البقية .. توحيه الصدق في القول والصراحة في النقد .. إنه من تلاميذ المدرسة الصحفية الثالثة في مصر .. فإذا كان علي يوسف يمتاز بأسلوبه السياسي .. وكان مصطفى كامل يمتاز بالأسلوب الحماسي . وكان أحمد لطفي السيد يمتاز بالأسلوب الثقافي .. فإن أمين لرفاعي يمتاز بالأسلوب الدفعي المبني على أساس متين من الصراحة والصدق ، والبعد عن الملوحة واللف صيغ الرجل المؤمن دائماً بعدالة قضيته ، اوثاق دائماً بالمرور على الخضم ..

١٥ — ص ٢٩٢ أعاد أمين مرثته الصحف جميعاً .. وورثه الشعراء والكتّاب والزعماء الساسة وجمعت مراثيه في كتاب (...) بوقت هذه المراثي في أكثر من ستائة وخمسين صفحة ... منهم أكثر من خمسين شاعراً في مقدمتهم شوقي وحافظ وحليل مطران وأبو شادي .

دكتور عبد اللطيف حمزة — أدب المقالة الصحفية في مصر ، الجزء الثامن : عبد القادر حمزة في جريدتي الأهالي والبلاغ ، ط ١ سنة ١٩٦٣ م ، دار الفكر العربي — ٤١٩ ص .

١ — ولد عبد القادر سنة ١٨٨٠ م ، توفي سنة ١٩٤١ م

٢ — قال ص ٣٩٨ ٤٠٧ وهو يتحدث عن أسلوب عبد القادر حمزة : «إن الأسلوب الأدبي كان يطغى على الصحافة العربية طغياناً كبيراً في دور النشأة (...) إن الفصل القادم بين الأسلوب الأدبي والأسلوب الصحفي .. ثم في آخر قرن من الزمان .. إن المدرسة التي بدأت حركة الانفصال عن الأسلوب الأدبي هي تلك التي كان على رأسها السيد علي يوسف ، وكان من تلاميذها مصطفى كامل وأحمد لطفي السيد وأمين الرافعي وعبد القادر حمزة

أنت بها قارىء ولست بكتاب ، ومصلحك أن تلجئ إلى القراء
ما قرأت ... وإياه لفصل عظيم ، ولكنه غنى والأدب
الحال غنى آخر .

مكتاب المقالة الأدبية على أصح صورها ، هو الذي
نكته ظاهرة صلبة مما يجمع به العالم من حوله ، مما أحدها
تقطعة ابتداء ، ثم يعمم منه إلى أحلام بأحد بعضها وقاب
عصر ، دون أن يكون له أثر قوي في استحداثها من عهد
ومدير ، حتى إذا ما تكاملت من هذه الحواطر المتقاطرة
سورة ، محمد الكاتب إلى إتيانها في وراثة لا تظهر فيها
حدة العاطفة ، وفي زمن بشاري حتى لا ينعز منه عبور
الجواد الخرج ، لأن واجب الأدب الحق أن يجمع القاري
ك يمن في القراءة كأنها هو يرى في نفسه للكرونة
عناء اليوم أو يرضى مراعاة المستقبل ، وهو كلف
إلى بعض ما تناع في سطور المقالة من

السكنة والسخرية : يا ذا الفاري آخر الآيات
التي أنعمها الكاتب في مقالته ، وقد جمع الفاري

فكان أول ما فعل في الجند من التفتيش والتجسس على هذه القلاع والحصانات ؛ ولكنه لم يلبث حتى انتهى أن هذا الذي لمح به هذا هو جند من هذه أو من هذه أو من هذه ، فوضح له أن يكون كل هذا التحري للشيخ ، فيكون هذا التحري من أول خطوات الإصلاح المنشود .

وما عينا مشترط في المادة الأولية أن تكون أقرب إلى الحديث والمتم منها إلى القديم والقديم ، وما أن يكون أقرب منها إلى الحديث ، أما إن أخذت نفع أطراف المعط هنا وترغب في تركيب المادة هناك ، كان ذلك متاهراً مع طبيعة السم المص إلى النوم ، هناك من حيث الشكل ، وأما من حيث اللصوح فلا يجوز عند ذلك لأمر من حيث مادة في بصره ، لأن

في علم النفس والتربية : لأن ذلك يهيئنا من روح المقالة
بمعناها الصحيح ، إذ لابد - كما ذكرنا - أن نعرف
قبل كل شيء من تجربة مهمة مست حس الأدب وأدراك
أن ينقل الأثر إلى حواس قرائه . . . ومن هنا قبل إلى المقالة
أدوية فريفة جداً من القصيدة الساتية ، لأن كاتبتها
تنوحي بالتدري إلى أهمق أحمان بعض الكائن أو الشاعر ،
وتتخلل في ثنايا روعه حتى ننتهي على صيغة المكنون :
وكل العرف بين المقالة والقصيدة الساتية هو مرق في دوجه
الحرارة : نملو وتتاعم ستكون غصيدة ، أو نهبط وتشار
شكون مقالة أدبية .

[illegible]

زکی فیہ لود

برل الاشتراك هي سنة

١٠٠ في مصر والسودان
١٥٠ في سائر الممالك الأخرى

نمن المبدد ٣٠ مليا

الروايات

يتفق عليها مع الإدارة

المجلة

بجدة السبوعية للادب والعلم والفن

ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول

احمد حسن الزيات

الإدارة

دار الرسالة بشارع السلطان حسين

رقم ٨٦ - ٤ دين - القاهرة

تليفون رقم ٤٧٣٩٠

المعد ٧٨٧ « القاهرة في يوم الاثنين ٢٦ رمضان سنة ١٣٦٧ - ٣ أغسطس سنة ١٩٤٨ » السنة السادسة عشرة

أدب المقالة

الاستاد عباس محمود العقاد

نشر الكاتب المطبوع الدكتور ذكي مجيب محمود مجلة من مقالاته في مجموعة سماها باسم إحدى هذه المقالات : وهي « حنة المبيط » .

ولو شاء الكاتب المطبوع لسمها « جهنم المصيف » ، ولم يكن في تسميته خطأ ولا خروج عن صدق الدلالة ؛ لأن هذه المقالات في مجلتها تدل على هذه « الجهنم » التي يمانها المصيف في حياته ، فيترجم عذابها وآفاتنا في أسلوب بلوح لتقاوى كأنه غير أسلوب المناب والآهات ، وهو منه في الصميم . وذلك هو أسلوب السخرية والمزاح .

لا جرم جميل الدكتور ذكي شرط المقالة أن يكون الأديب نافعا ، وأن تكون النقمة حفيظة يجمع فيها لون باهت من التفكير الجليل . فإن التمس في مقالة الأديب نقمة على وضع من أوضاع الناس فلم يجمعا ، وإن افتقدت في مقالة الأديب هذا اللون من الفكاهة الجلية المستساغة فلم تصبه ، فاعلم أن المقالة ليست من الأدب الرفيع في كثير أوقليل ، مهما تكن بأدعة الأسلوب ورائية الفكرة . وإن شئت فقل فأنزل المقالة الإنجليزية أدسن ما كتب ، قلن تجده إلا مازجا سخطه بفكاهته ، فكان ذلك

أمل أدوات الإصلاح .

وإذا كانت المقالة كذلك قسم أدب المقالة جنة المبيط أو جهنم المصيف ، فأنت على صواب .

ولكننا نريد أن نقول إن « المقالة » أنواع وليست بنوع واحد ، وإن اسمها في العربية لا يحددها في هذا الرض القى أحب الأستاذ أن يقررها عليه ، ونريد أن نقام على اسم يطابق المقالة كما يعرفها في مقدمة هذه المجموعة على التخصيص .

يقول الأستاذ : إن المقالة يشترط فيها « أن تكون على غير نسق من المنطق : أن تكون أقرب إلى قطعة مشتمة من الأحراش الحوشية ، منها إلى الحديقة المنسقة المنظمة » ... ويقتبس رأى جونسون الذي يرى : « أنها نزوة عقلية لا يفنى أن يكون لها ضابط من نظام » .. قطعة لا تجري على نسق معلوم ولم يتم هضمها في نفس كاتبها ، وليس الإنشاء المنظم من المقالة الأدبية في شيء .

ومما لا خلاف عليه أن هذا التعريف يصدق على نوع من المقالة يزداد شهرة بين الفريين كلما شاعت الصحافة وشاعت معها أساليب الكتابة الماجة ، ولكنه لا يحد جميع المقالات الأدبية ، ولا يصدق على جميع النصوص التي تكتب في جيز المقالة المستقلة .

فالكلمات التي تطلق على المقالة في اللغات الأدبية يوشك أن تزيد كلها معنى المحاولة والماجة . فكلمة « Essay » وكلمة « Sketch » وكلمة « Treatise » بل كلمة « Study » ، وهي

في العصر الحديث .

على أن لا أدرى هل أفرط « حنة الديب » أو أنقذها حين أقول إنها تشتمل على مقالات لا تنطبق عليها الصفة التي قيدها كاتبها موضوع المقالة الأدبية . ومنها مقالة « أعذب الشعر أسدقه » ، ومقاله « من أدب المقالة » بسند المقدمة ... فإنهما يرتئيان من فضيلة التثمت والخلو من المصطنع وسائط التنظيم إن صح أنها معضائل مشروطة في جميع المقالات .

إلا أن فيلسوفنا عدو الفلسفة قد استطاع أن يحرص على هذه المعضائل وأن يتجنب المصطنع والنظام في بعض المقالات الأخرى فلم يحطه التوفيق « لأنه قد استطاع مع ذلك أن يقول شيئاً نلذ قراءته ويستعجش القارئ إلى التفكير .

قال في مقال « النساء قوامات » :

« إذا عشت في أمة هائلة حملك الناس يحمل الحزل إن كنت جاداً ، وأخذوك مأخذ الحد إن كنت ملازحاً »

ثم قال : « ولست أرى لك حيلة سوى أن تهم لم في مستهل الحديث الذي يسعد لم الأرض ورفع السماء أنك فيما تحدثهم به إنما قصبت إلى الجد ولم تقصد إلى المزاح » .

وأحب أن أقول لكاتب القائل إنني أعرف هذه الحيلة حد المعرفة ، لأنني كثيراً ما كنت من ضحاها ومن ذاك أنني اقترحت مرة على مسمع من هربوخ عقلاء أن نعهد الحكومة إلى تجربة ناعمة في كفاح الشيوعية ، وهي إخراج الشيوعيين مرتين في كل يوم « طابورا » واحداً يمر كل يوم في حي من أحياء المدينة ، ليرى الناس بأنفسهم أي « خلق مقلبة » هذه التي تريد أن تقلب العالم على من فيه .

فضحك الشيوع استعلاء

وكتبت ذلك من قبل ومن بعد ، فضحك القراء الأثباء . مع أنني والله جاد فيما أقترح ، ولا أزال مصرأ على هذا الاقتراح

أرى صديقنا الدكتور نجيب أن هذه مقدمة مطمئنة في سد الكلام على مقترحاته ؟

لنسهل قليلاً ... أقل من لحظة واحدة « لأنني سأقول له على الأثر إنني أحبه ملازحاً فيما كتب ، وأحبه محققاً للشرط

تترحم أحياناً بمعنى الدراسة لا يمدو القصد منها في بداية رسمها إن بقيد معنى المحاولة التي يورها العقل والإنجاز ، وكأما مستمدة من أساليب مماثل التثمت والتصور ، يريدون بها الرسم القبي يخطط الصورة قبل تلويحها ، أو التودج الذي يصب التمثال على مثاله ، وينقلونها إلى الموضوعات الأدبية على سبيل الاعتدال لا على سبيل الاشتراط . كأنهم يقولون نقد النقد بهذه التسمية ، فلا يحاسبهم على كتابتهم بحساب العمل النعم الذي استوفى نصيبه من الإنفاق ، كما فعل الفيلسوف مونتاني أبو المقالة الأوربية ، حين سمى فصوله بالمحاولات ، لأنه يراها دون ما ينتظر من مثله من التحقن والاستيفاء ، لا لأنه يحقق بها شروطاً يفيد بها الكاتب ولا يجوز له أن يخرج عنها .

وكلمة article وهي أبعد قليلاً من هذا المفروض ، تفيد معنى العاصلة أو الجزء ، ويقابلها عندنا معنى « الفصل » الذي يستقل بموضوعه ، ولا يشترط فيه أن يكون فصلاً في كتاب مطول تتمعه فصول .

لكن هذه الماني لا تقصود أغراض المقالات بكما في الكتابة الأوربية أو في الكتابة العربية .

فقدالات يا كوني وما كوني وأدركت وساني يفت ليست كلمة من هذا القبيل . بل مقالات « وليام هازليت » نفسه على مساهمته في أدب المقالة كما يعرفها الدكتور زكي نجيب ، لا تجري كلها على هذا النسق ، وفيها ما هو أشبه بالبحوث والرسائل في حين صغير .

ولا يعني أن البحث لا يشترط أن يكون كتاباً ضخماً أو كتاباً صغيراً في عدد الصفحات ، فإذا جاز أن يتم البحث في حين مقالة ، فليس ما يمنع انتظامه في عداد المقالات .

لهذا نقول : إننا في حاجة إلى اسم غير اسم المقالة للدلالة على نوع المقالات التي ينبغي الاستعاضة بنجيب .

فهل نسميها المجالة ؟ أو نسميها النبذة ؟ أو نسميها الأحذونة ؟ أو نسميها الأملية ؟ أو نسميها الماسخرة ؟

إن اسماً من هذه الأسماء أول عليها من اسم المقالة على إطلاقه ، وقد عرفنا الأمانى والسامرات والتبذ والمجالات في الأدب العربي مراراً فيها مسحة من أسلوب المقالة كما شاع بين الأوربيين

أيها العرب

اعلموا أنه العالم كله بحاربكم

لا ستند تقولا الحداد

—

أشرف لكم أن تقرب الأرض وماكم من أن تنزف تروا
ملونا بين برائن الصهيونية

راينا أنت الدول في لايت سكس ترجنا بالحجارة كل
يسلمت قضيتنا في مجلس الأمن أو هيئة الأمم . ونحن نتمرم
من أن هذه الدول سميت عيونها عن حضا في حين أن حقد ناعم
كاشمس رأد الضحي في هذه الاجتاعات الهولية . وكلما شددنا
أفئدنا فلما « ستتمر لأن على معيا »

لا ما سادنى . لا متمندوا على الحق . لأن عن لا يكون
المقالة في تعهده ، ران بديهي عن هذا الحسدان قدم بياسط الأرض
وراه السباد ، ولا إندار يلوح به في خاتمة أو اعتداء
فالأستاد نجيب يقترح أن تسلم النساء زمام الأمور في الأمة
سنة سمة ليعلم الناس بعدها أنهم قواصت على الرجال .

ولا حاجة هنا إلى سؤال أكثر من السؤال عن بطن الجرس !
هل تقدم النساء فيستولين على القوامه بأيديهن ؟ إن استعظم
ذلك فلا حاجة إلى اقتراح ، وسيقمن بالأمر متى استعظمته مئات
السنين وأبد الأبدن ، ولا يبرهن عنه بعد مهلة الاقتراح !

أم يعجزن عن ذلك ويكن مع هذا قدرات على القوامه ؟
لا متعن هنا ولا نظام ، ولكنه مزاج على شرط القتال في
تعهد « جبة البيهط » ... وحس بياسط الأرض وواقع السباد !
وإنما أسوق هذا التعميق لأخلص منه إلى نتيجة لا تنجاني
المنطق ولا النظام ، فأقول للأستاذ نجيب : اكتب على شرك
أو على غير شرك ، ما دمت هي الطالين تقول ما يطيب وتقول
ما يصيب .

عباسي محمود المغار

سلاحاً ماضياً إلا في عالم الأحبار حيث يتجلى الحق الإلهي
فيسجد له الأبرار . وأما عالمنا هذا فهو عالم الأشرار حيث يتجلى
الظلم والاستتار . ولا متمندوا على سلاح الحق فهو سلاح الخيال
ولا وجود إلا لخرقه « ح . ق . ه . » وما هذه الاحتجاجات التي تقعد
في لايت سكس ، لا مؤتمرات شيطانية يعمدها أباسة السياسة
وبها هم يتقاسمون مذم الحرب من دماء الأمم الصغيرة . والحد لله
إن الدول المتعاهية المدائم غير متفقة فيما بينها ، وإلا سمحت جميع
الأمم الصغيرة صرخاً في بطونها الكبيرة .

ولا متمندوا لا سادنى على سلاح الحق ، لا سلاح لكم إلا
« رمكم وجرمكم » وأنتمكم وحسافتكم ثم سواعدكم . فإن انتصرتكم
درتم بكيافكم الشريف . وإن هزمتكم سلمت من مذلة المودة
(طاس عمورية والها من مذلة البية وعمورية لحسن اس من
الشتر وليس له راحة ولا رافة ولا إيساية .

وأنتم أن مجمع المتأمرين في لايت سكس قد عرف وعرف
أن الكهنه كالت في مصلحة اليهود ، وأنه لم يحترمها إلا العرب .
وقد علمت أن اليهود « مؤبها فرصة لإدخال فريق من المهاجرين إليهم
ولا سادنى أسلحة وطاقات ودقات لم تكن موجودة عندهم ،
وإطائرات الصدمة التي عزت القاصهرة بالأس ما كانت إلا
إحدى الطائرات التي دحلت تل أسب في شهر الهدنة . وظهر
لكم جلياً أن الهدنة الثاقبة ثورت لأجل غير معين — استبق
إلى أن تتوطد دولة إسرائيل الريقة ولوطات أشهراً وسنين ؟
وقد ظهر لكم أن برادوت كان أحب من صل وأروغ من تطلب ؟
فكان بعض نظره من اليهود فيما هم ينفسون الهدنة ساعة بعد
ساعة ، وما وسعه إلا أن يقول إن لم أذهب إلى فلسطين لكي
أولد حقاً أو أقيم عدلاً ، بل لكي أومن بين فريقين مختلفين .
ولكنه أخفق في عمل هذه الأهموية ، لأنها أهموية مزج الظلمة
بالنور . وما نودع أن يطلب من مجلس الأمن ٢٥٠٠ جندي
لكي ينفذ الهدنة بالقوة . وإن لم يكف هذا العدد طلباً أيضاً عدداً
مثله . ويظل يطلب إلى أن يصير عنده مائة ألف . أو يأتي أخيراً
بقوات أمريكا وإنكثرا . وربما طلب أخيراً قنابل ذرية .

أفليست كل هذه التصرفات والاستعدادات لإقامة دولة
صهيونية بالقوة القاهرة ؟ فلماذا ليست الهدنة هذه هدنة بالمعنى

الإنسانية بفرط ما فيه من الخصال الفردية ، فما كان روسي أعرق
روسية من مكسيم جوركي ، وما أصفت أرباح العالم إلى كاتب روسي
أشد من إصفاها إليه »

تلك شفرات من الكتيب الطيب الطريف الذي كتبه
الأديب الفرنسي الكبير « أندريه جيد » منذ عودته من البلاد
الروسية ، متحرراً فيه ما تعود أن يتحرراً من الصنق والصرافة
والاعتراف بالخطأ والالفة من الاصرار عليه فهاها مع الفزور
والكبرياء ، وقد كان من قصراء الدولة الروسية الحديثة وأصحاب
الرجاء العظيم في تجارتها ومساعدتها ، فلما شهد الحقيقة ببنيته لم يخدع
نفسه ولم يسلط حسه ، وما دام يأمل ويستيقظ لخدمة مثمرة عن الضيق
والتشجيع ، ولكها تشف عن خيبة الرجاء في كثير من الأمور
فالثقافة هي مقياس الصلاح في كل نظام

أما مقياس الثقافة فهو الابتكار والحرية ، أو هو « الزمان
الشخصية » التي يبر عنها الفنان والشاعر والكاتب كما قرروا
ذلك وأعدوا تقريره مرات ، ولا تظنه اليوم في فني من التقرير
لا تأمل في نظام حكومي أو نظام اجتماعي لا تعترف به ثقافة
العلوم وثقافة الفنون

ولا أمل في ثقافة نعرف ما تنتجها قبل أن ينتج ، ونستقي
عما يصوغه قبل أن نطلع عليه ، لأنه لن يمدوا ما نعلم وما نظن من
موضوع ومن مادة ومن قالب ومن تصور وتفسير .

وقد نسي « جيد » أن الكاتب الروسي في ظل الشيوعية
مطالب بشيء غير « الموافقة » وأصبحت تصبيلاً على طالبه من
الموافقة ، لأنه إذا وافق الروسيين المتأضعين للأمر والوحي والأوامر
فمن الواجب أن لا يوافق القراء القراء الذين لا يخلصون لأمر
ولا يصدرون عن وصي أو إلهام . وويل للكاتب الروسي الذي
يصاب باستحسان العالم لما يكتب ويمتلي بتقريبه النقد في بلاد
رأس المال لما يتخله من شعور ويرضى إليه من آمال وشباب به
الآدميين المومنين من عواطف وأحلام وأفكار

تلك إذن خيانة ، تلك إذن غشاة وخديعة ، تلك إذن
مؤامرة بين الكاتب وبين نظام رأس المال ، ويكفي أن يتشابه
الإنسان الشيوعي والإنسان « البورجوازي » في بعض الوظائف
والأحلام لتثبت دلائل المؤامرة كل البتة ، أو يثبت شذوذه
الكاتب عن خلائق الشيوعيين ، لأنه إنسان كسائر الناس !

أدب الموافقة

للأستاذ عباس محمود العقاد

« أعتقد أن قيمة الكاتب موصولة صلة خفية بمقدار
ما يستحيته من روح الثورة ، ولعل أقرب من صحة التفسير إذا
قلت روح المقاومة . إذ لست من الحق بحيث أحجب أن كتاب
الجراح الأيسر وحدهم هم أصحاب للزينة الفنية »

—

« قلت عجباً على صاحبي : إن أحل الآثار الفنية ومنها الآثار
التي يكتب لها الشيوع بعد ظهورها كثيراً ما كانت في بداية
الأمر بمقصودة في عريان قدرها على فئة بيد قليلة ، ونلوته كتاباً
اتفق أن كان مي ساعته قائلاً : إليكِ حاتراً ، إن يتهمون غسه
قد جرى عليه مثل ذلك »

—

« استدفقون الفنانين بيسكم إلى الموافقة . ومن أبي من خيرتهم
النقد أن يتبدل فيه الجأجأ إلى السكوت ، فتصير الثقافة التي
ترحمون خدمتها وإصاحها والنود عنها وهي وسمة عار عليكم »

—

« هذا يكن مرة - جان العمل الفني في بلاد الجمهوريات
الشيوعية الروسية فهو يصيب صاحبه إن لم يكن على النسق الرسوم .
إن الجبال عندهم خلة من خلال النورين 1 ومهما يكن من عبقرية
الفنان فهو مصروف عنه عقراً أو قسراً إن لم يعمل على النسق
الرسوم ، فكل ما يطلب منه الموافقة ، وهو ضامن بسدها كل
ما عدا ذلك »

—

« إذا اضطر العقل اضطراراً إلى الاذعان لكلمة الأمر فأقر ما
هالك أنه قادر على الاحساس بفقد الحرية . أما إذا سيس العقل
من بداية الأمر سياسة توحى إليه أن ينحن قبل أن تأتيه كلمة الأمر
قد بلغ من قسسه أن يقعد حتى الشوور بالاستياد . وإلى لأعرف
من أجل هذا أن كثيراً من الفنانين الشيوعيين يستنبون ويمسكون
في الانكار إذا قيل لهم إنهم محرومون بسمة الحرية »

—

« إن خير الوسائل التي يبلغ بها الكاتب منزله المالية هي
مواهبه المتفرقة لكل الفرد . لأن المرء إنك يكون بشراً عريق

وارجع إلى مقياس الفن وحده يقول لك ما هو أصدق وأعمق ، وهو أن السمة سمة النفوس والأدهان لاسمة الدساتير السطورية على الأوراق ؛ وإن نفساً تتسع للإبداع الحديث وترحب بالرأى الغريب وتقبل النزاع النفسية والتولوج الفنية بغير حدود ولا أوصاد لمحي حرية في تخلي عن الإذن لها بالحرية ، وهي وشيكة أن تنقص من كواهلها كل قعر يحول بينها وبين العمل الطليق

شر الآداب هو أدب الموافقة والمجادة ، لكننا نعلم إذا حسبنا الحكومات الفاشية آلة هذا الأدب دون سائر الطل التي تفرضه على الكتاب والقراء

فالآداب التجاري أدب موافقة ومجادة وإن لم تفرضه حكومة ولم يطلبه حاكم فشم . لأن الذي يكتب للترواج يكتب ما يوافق الأذواق ويجاري الأسماء ولا يكتب ما ينبعث من سليقة حرية وقرينة شاعرية ، والدنف في ذلك على الأخلاق لا على القوانين

والآداب الصيف أدب موافقة ومجادة وإن لم تعرضه حكومة ولم يطلبه حاكم فشم ، لأن النفس الضعيفة لن تهتدي إلى القوة ولو أهمل لها الحاكم طريقها . هي توافق وتجاري مجازاً عن الخلال والاعتداء ، لا خوفاً من التعكير الطليق والقول الصريح والآداب الخامد أدب موافقة ومجادة ، لأنه يتأخر الحركة ويوافق السكون والركود

والآداب الدليل أدب موافقة ومجادة ، لأن الدليل لا يحسن غير التلميح والأزدلاق ، ولن يكون التلمي إلا بلوافقة ولو كانت غير مأجورة ، وبالمجادة ولو كانت غير مشكورة

وما من عيب تعيبه على أدب من الآداب إلا انتهى في قراره إلى أن يكون ضرباً من الموافقة ونقصاً في الحرية والإبداع . بلوافقة لا جديد فيها ولا حاجة إليها ولا دوام لها ، وإنما تولج النفوس بالآداب لأنها مشبعة وليست براكمة ، ولأنها متطلعة وليست بسماء ، وكيف يتفق التميز والمطابقة ؟ وكيف يتمشى انتطلع والاستقرار ؟

إلا أننا نبادر فنقول إن أناساً يتمردون ولا يحثون بحجر مما هو منظور من الأدباء اللواقين المستسلمين ، لأن الفرد للصطنع إن هو إلا موافقة مستورة ومجادة منكوسة ، فيه كل ما يؤخذ على التقليد من نقص وكل مما ينبي عليه من وخامة ، وذلك ما نضود إلى تفصيله في مقال نال ما هياس محمد البقاد

ومن أضحك القوم أنت تصدر رواية لبعض أعلامهم بالإنجليزية والفرنسية والشيكية ولما تصدر بالروسية ، ونسبى بها رواية « نحن » لمؤسسا الكتاب الروسي لثاغ « زمينين » الذي يدين بالثورة ولكنه يدين بأمال لبني الإنسان وراء آمل الشيوعيين فيقول إننا قدون الحكوميين الحصاء : وماذا عسى أن نكون تلك الآمال ؟ ليس هذا دليلك على أن الكتاب يخامرهم شعور كشعور الموسرين الذين فقدوا عناهم فهم أيضاً في حنين إلى حال وراء هذه الحال ؟

وحقت الفنة على زمينين لأنه يحط بالشهرة والمتابعة بين أناس من الأدبيين اللوحوازين ، فضع الرجل في بلاده ولم يثن عنه إعجاب القراء في غيرها ، ولم يؤد له أن يكون إنساناً لأن الانساية تشمل الناس جميعاً . أما الشيوعية فلا يضيئ أن تشمل أحداً غير الشيوعيين . . .

ونحب أن القديس كلف عرصة للصلال والخيرة والاشتياء ، إلا مقياس الحرية العبية فهو وحده حسب الدحث من قياس صحيح واف لمزات الأهم ومضائل المجتمعات ومآثر الحكومات ' فلا حرية - حق الحرية - حيث تشيد الثقافة العبية ، ولا استبداد - حق الاستبداد - حيث تطلق الثقافة الفنية من قيودها وبهذا المقياس الصادق المحكم نتفد إلى الصميم من وراء الأغشية والظواهر ولا نقصر الحكم على الحرية التي تحتلها الشرائع ودساتير الحكومات . . .

قرب أمة لا تشتمل قوانينها على حرف واحد يحرم الابتكار والحرية ، بل تنص القوانين فيها على حرية الرأي وحرية الإبداع والتصوير ، ثم يظهر « الأثر المقي » فيها فتضيق به السندور وتضيح عنه الأبصار وتتلاحق الكوارث على رأس صاحبه ، لأنه يقول ما لا يجب الناس وإن لم يقر ما يخالف القوانين ويناقض الدساتير تلك أمة من السيد وإن قيل على الورق إنها أمة من الأحرار . وشر ما فيها أنها مستعبدة مفهورة بغير حراس وغير قيود وغير طاعة ، ولو كان استعبادها من حراسها وقيودها وطعنها زال الاستبداد حين يزول جميع هؤلاء

ورب أمة تردحم الأوراق فيها بتحريم هذا وعقوبة ذلك ولا تنقطع فيها سدعت الجدر وآيات الفنون فترة من القترات . فارجع إلى مقياس القوانين كلما تقل لك إنها أمة مغلوقة مسجوبة ،

أدبُ المواقف

بقلم الدكتور محمد غنيم

تعليق مباشر من الكاتب - إلى تلاق ما يهدده من أخطار ، والقضاء على ما فيه من مواطن نقص . وفي هذا يتعاون الكتّاب ، في تصويرهم الفني ، مع العلماء والفلاسفة ، في بناء مجتمع خير . وتصوير التجارب الأدبية تصويراً فنياً على هذا النحو أقوى إقناعاً مما تتضمنه من مثل إنسانية من سرق هذه المثل تجريبياً في نظريات الفلاسفة والعلماء الاجتماعيين . ثم إن هذا التصوير يجعلها أكثر رسوخاً في الوعي العام ، وأعظم ذيوعاً . وفي هذا تتجلى رسالة الأدب ويعظم خطره . وقد طرح « بلزاك » في مقدمة قصصه ، عنوانها :

« اسبء الإنسانية » من طبعة عام ١٩٤٢ ، بأن له من وراء التصوير الواقعي للشر غاية حلقية ، هي تصوير خلق الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع . والمبدأ العام لهذه التجارب الواقعية هو أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية والنفسية هو أساس التحكيم فيها .

وقد أصبح مألوفاً في النقد الأوروبي في العصر الحاضر أن يدرس « الموقف » العام في القصة والمسرحية . وفي الدراسة الحديثة لهذه « المواقف » الأدبية تضحى ، أكثر من ذي قبل ، صلة المسرحية أو القصة بالحياة الاجتماعية ، من داخل طبيعتهما الفنية ، دون أن يفرض على الكاتب فيها ما يحس حريته ، أو ما يكون خارجاً عن نطاق عمله الفني . ذلك أن « الموقف » في القصة أو المسرحية نظير الموقف في الحياة . والكاتب يختار مواقفه من عصره ، ويضمنها قضايا اجتماعية تهتم

كان الواقعية الأوروبية فضل توثيق الصلة بين الأدب والمجتمع على أساس فلسفي بتسليمها العمل المسرحي أو القصصي « تجربة أدبية » . وقد خطا النقد الحديث خطوة أخرى في بحثه في « المواقف » في القصص والمسرحيات كذلك .

وكانت الدعوة إلى الاعتداد بالأدب « تجربة » ثمرة لتأثر النقد الأوروبي في القرن التاسع عشر بروح العصر الفكرية ، وبخاصة بالفلسفة الوصفية والتحريكية التي كان من مبادئها خروج الإنسان من نطاق ذاته لملاحظة ما حوله ، والإحاطة به ، للتحكم فيه عن طريق التجارب العلمية القائمة على دراسة ظواهر الطبيعة . ولذلك رأى نقاد الواقعية ضرورة احتياز لقاص والمسرحي تحاربه الأدبية التي يصورها في فنه من واقع المجتمع من حوله . وعندهم أن مؤلف القصة - أو المسرحية - ينبغي أن يكون « ذا ملاحظة وتجربة » فبصفته الأول يجمع الحقائق كما لحصا في مجتمعه . . ثم يأتي دور التجربة التي بها يحرك أشخاصه في دائرة وقائع خاصة ، ليبرهن بها فنياً على أن توالى الأحداث وما تصفونه من حقائق يسير طبقاً لما أدت إليه الوقائع المدروسة (١) . وغاية « التجربة » لأدبية في القصص والمسرحيات - هي تصوير حالات الإنسان - موضوعاً - في مجتمعه أو أسرته ، للكشف عن مقوماته العاطفية والفكرية . بغية التحكم فيها وتوجيهها . ويقتضى التصوير الكامل للتجربة الأدبية أن ينسب المجتمع على قراءتها - دون

مسرحية «عطيل» ، لشكسبير ، لا تفهمها من سلوك عطيل وحده ، ولكن تفهمها من خلال «ياجو» و «ديدمونا» ، ووالدها : برابانتيو Brabantio ، وبقية الشخصيات ، على الرغم من أن «عطيل» هو محور المسرحية .

فالوقوف الأدبي هو لبنة القبة ذات المغزى المحدد المعام ، وبه ترتبط الشخصيات في العالم الفني ، وتتحدد به لدى تلك الشخصيات معاني الوجود والناس ولأشياء .

وتلك هي المعاني التي تربط بين «الموقف» الأدبي ، والموقف في معناه الفلسفي كما وضح في فلسفة العصر الحديث . ومعنى الموقف — في هذه الفلسفة — علاقة الإنسان ببيئته وبالأخرين في وقت وسكان محددين . ويستلزم كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل لبل حريته ، أو كحلول في أسئلتها . ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد مرتبطاً بما يحيط به من عوامل ، يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها تغيير حالته الحاضرة إلى ما هو خير منها . وهذه العوامل — مهما كانت درجة نوعيتها — هي التي تحدد مشروعه وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل فيجب ألا تبلغ الحرية في مشروعاتها درجة الوهم ، يبعدها عن الواقع وإغراقها في الأحلام ، كما في الأحلام الرومانتيكية الموهلة في الوهم ، وكما إذا كون العبد في قيد أسرته مشروع تلك ثراء سيده بدلا من مشروع نجاته أو تحرره ، كما يجب ألا تضعف تلك الحرية إلى درجة اسلبية والتخاذل . فالوقوف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معاً . وبه يكون للإنسان في تغير دائب تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد ، وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده في حاله ما ونجاوزه هذه الحالة

جمهوره الذي يتوجه إليه . وهو يصور من خلال موضوع مسرحيته أو قصته حتى لو كان ذلك في قالب أسطورة يجعلها موضوع حكايته — ما يضطرب به عصره من صراع اجتماعي يتم عن مشاعر إنسانية وقومية . وعيه أن يصدق في تصوير هذا الصراع ، ويكن تصوير أبعاده . وله أن يرتب أجزائه بحيث تشف موضوعياً عن آرائه هو ، وحيث يقتنعنا بها فيث في تصويره الأدبي .

وما المسرحية — أو القصة — إلا تجربة يكف فيها الأفراد عن عزلتهم . وهي حدث اجتماعي يجري — فنياً — في مجموعة صغيرة من الناس تتصارع فيهم قوى حيوية ، على نحو ما في المجتمعات الطبيعية ، ولكنها بنيت بناء فنياً أصيلاً يحكم أن يبرز الشاعر ويحرك قوى الفكر . وكل شخصية أدبية عمدة قوة من القوى . وهذه القوى في تصارعها مجتمعة هي التي ترسم البنية السمة للمسرحية أو القصة ، في حركتها الدائبة المتشابكة نحو المصير . وكل شخصية من الشخصيات الأدبية تسير على حسب طبيعتها الخاصة بها ، كما صورها الكاتب تصويراً مبرراً مقنعاً ، في حدود دورها الذي تبين عنه صلاتها مع الشخصيات الأخرى في العمل الأدبي ، حساً أو بعضاً ، ولاء أو نفوراً ، وتعاوناً على البناء أو نزوعاً إلى التخلف ، كما تبدو في العالم الفني الصغير صورة لما يرخر به العالم الحيوي الكبير .

ولكل شخصية أدبية في خلق الكاتب الفني صيغة متميزة ، تنمرد بها عن الشخصيات الأخرى ، ويمكن التعرف عليها على حدة ، ولكن لا يستطيع فهمها حق الفهم إلا من خلال الشخصيات الأخرى المشتركة معها في «الموقف» نفسه . وهي التي تتفاعل معها ، ويتحدد بها جهدها ، وتشبك معها نحو النهاية الفاصلة لها وللآخرين معها فتلا شخصيه «عطيل» في



سارتر

في آن : فما الوجود الإنساني المشروع سوى وجود في موقف^(١).

وفي كل مسرحية « موقف » عام ، يرتبطها في جوهرها الفني بصميم الحياة ، على النحو الذي يرتبط الإنسان بموقفه في مجتمعه ، على حسب معنى الموقف الفلسفي السابق الذكر . ويتحدد الموقف العام في المسرحية على أساس القوى الوظيفية لكل شخصية من الشخصيات فيها ، وتشابك هذه القوى وتصارعها . ولكل شخصية من الشخصيات الأدبية موقف نجده الشخصيات الأخرى ، يمثل فيه موقفها الخاص الذي لا يفهم حق الفهم ، لا من خلال الموقف العام كما سبق . وإذا أخذنا المسرحيات نموذجاً للدراسة لمواقف ، وجدنا أن الموقف في المسرحية يختلف عن موضوعها . فاللوضوع مادة عامة مرنة . تتنوع صورها في مواقف

(١) شاع المصطلح الفلسفي لموقف لدى كثير من الفلاسفة لمدرسين ، وخاصة الوجوديين . ويتصل بذلك أنواع المواقف من حدية وعادية ، كما يشرح ذلك يسير في كتابه : الفلسفة ج ٢ ص ٢٠٤ ، ٢٢٠ - ٢٢٩ ويتبعه في فرنسا :

— I Wahl La Pensée de l'Existence P 106.

ولكن لموقف في معناه الذي ذكره — وهو ما يميننا بخاصة

هو — النظر ، J.P. Sartre: L'Être et le Néant, P 622-639.

مختلفة . وقد تشابه المسرحيات في موضوعها العام ، فيكون التشابه سطحياً ، في حين لو تشابهت في الموقف كان ذلك رباطاً فنياً أقوى من مجرد التشابه السطحي في الموضوع . فإذا أخذنا الحب والغيرة وجه شبه بين مسرحية « عليل » لشكسبير ، ومسرحية « بيد » لراسين ، مثلاً ، كان التشابه بينهما سطحياً ، لأنه تشابه في الموضوع العام الذي لا يمس صميم الصراع الإنساني المتمثل في الموقف . والموقفان مختلفان في المسرحيتين السابقتين : فالغيرة الفتاكة في قلب قائد شجاع عقد صلة الحب بينه وبين فتاة أعلى طبقة منه في حين اشتدت حاجة قومها إليه في الحرب ، فكان القائد مثار حسد ممن دونه ؛ كل ذلك خلق موقفاً عاماً جعل الغيرة جنوة مضطربة في خير موقد لها وهو قلب عطيل ، فكانت أنفاس الآخرين — ينقشونها في ذلك الموقد — سبباً لاقتاد هذه الغيرة العمياء ، وشوب « هيب » حتى قضت على موقديها ، ثم على الضحيتين البريتين ديديمونا وعطيل . هذا هو الموقف العام في مسرحية عطيل ؛ في حين تمثل الموقف العام في مسرحية « فيدر » في الحب الآثم الذي رعى به الفدر « فيدر » ، إذ هامت بين زوجها هبوليت ، وعانت من حبها غير الإرادي ، وظلت في صراع نفسي بين عاطفتها الآثمة وشرفها ، تقدم شرفها على حبها ، ولذلك ظلت تحرص على أن تموت قبل أن تبوح به ، حتى إذا أتاحت لها الملابس أن تكني عن حبها لآثم، وخافت من افتضاح أمرها ، اعتزمت على التضحية بحياتها . وتعميها الغيرة عن الاعتراف بحبها في آثم ابن زوجها طيلة فترة من الوقت ، يذهب فيها ذلك البريء ضحية لآثمها ، ولكن لا تلبث أن تتجرع السم ، وتعرف لزوجها يائسها ، إذ أحبت ابنه في حين لم يحبها هو ، وتسقط على أثر الاعتراف ميتة ، فشتان بين الموقفين في المسرحيتين ، وإن جمع بينهما موضوع الحب والغيرة .

وتظهر في المجتمعات الراقية . إذ أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو . وتعليم النحو على طريقة سليمة يستلزم تنظيم الفكر وتهذيب الإحساس . وبهذا التعليم تغيرت طبيعة الفتاة . فكان « هيجنز » قد خلقها خلقاً جديداً على نحو ما خلق بيجماليون تمثاله . ولكن هذا التغير كان شوثماً عليها ، إذ ولد في نفسها صراعاً بين الطبقة التي نمت منها والطبقة التي تحيا فيها . وينتهي هذا الصراع بتفضيل الفتاة الزواج من سائق سيارة أجرة ، وعزوفها عن تلك الطبقة الأرستقراطية التي أدخلها فيها أستاذها ، وما بها من عادات وتقاليد . والأستاذ الحكيم متأثر في مسرحيته بالأسطورة اليونانية ومسرحية برنارد شو . ولكن مرقفه في مسرحيته مخالف للموقف في مسرحية برنارد شو ، لأنه لا ينتصر لواقع الحياة كما فعل الكاتب الإنجليزي . ولكنه ينتصر للفن ضد واقع الحياة الذي يتغير منه الفنان المخلص فيما يرى الحكيم . فذاك أله « جالاتيا » - وهي رمز للخلق الفني الذي يهتم به صاحبه في بادئ الأمر - لا تلبث ، بعد أن ينث في الإله الروح ، أن تصبح رمزاً للمرأة في عرائرها الخبوية التي تدفعها إلى تفضيل الرجل على الفنان المشتغل عنها بفنه ، فتهرب مع « نارسيس » المدلل المعجب بنفسه . ثم تنوب إلى رشدتها ، وتنفذ إلى زوجها تستغفره عما فعلت . وتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات . ولكن « بيجماليون » - الفنان المولع بخلق نماذج للجمال الخالد - يتفر منها حين يراها تحاول أعمال البيت ، وتحمل الكنسة ، فتبعد بعينها عن صورتها المثالية التي سمت بها في ذهنه حين كانت تمثل لجمال الخالص . فيدعو الإله أن يردها تمثالاً كما كانت . ويهاج على رأس التمثال بالكنسة ليحطمه . وفي هذه المسرحية يعارض الأستاذ الحكيم الفن بالحياة ، وينتصر للفن ، ويتفر من المرأة لأنها ملهأة له عن فنه . وتلك آراء الحكيم في المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطور بفنه نحو واقع الحياة الحق .

والتشابه في الموقف العام بين المسرحيات رباط فني جوهري ، ومجال الدراسات الخصبية للموقف على الصلات الأدبية وتوالدها بين مختلف الآداب . فمثلاً تشابه مسرحية « عطيل » السابقة مع مسرحية « زايير » لفلوتير في الموقف العام . فالحب فيهما بين غير متكافئين (في مسرحية زايير كان الحب بين أمير أورسماء أمير أورشل وأسيرته اللدنة زايير) ، وتدفع فيهما العيرة اعمياء على سوء تأويل الوقائع ، وإساءة الظن ظلماً بالحياة ، ثم اغتيال الحب لها . وحين يقف الحب على خطئه يدفعه الندم إلى الانتحار على جثتها . وانصلة التاريخية بين المسرحيتين ثابتة ، إذ أن فلوتير متأثر في مسرحيته السابقة بمسرحية شكسبير

وقد تشابه مسرحيتان تشابهاً كبيراً في مادة موضوعهما ، ويختلفان مع ذلك اختلافاً جوهرياً في الموقف ، فيكون هذا الاختلاف دليل الأصالة لدى الكاتبين ، لأن الموقف هو المفزى الإجماعي الذي يهب المسرحية كل ملها من معنى سابق لا ونضرب مثلاً لذلك بمسرحية « بيجماليون » لبرنارد شو ، ومسرحية « بيجماليون » للأستاذ توفيق الحكيم . ومرجع مادة موضوعهما إلى أسطورة « بيجماليون » المثال الذي هام بتمثال امرأة من صنعه ، فدعا الإله أفروديت أن يتزوج من فتاة تشبه التمثال ، ولكنها فعلت أكثر من ذلك ، إذ وهبت للتمثال نفسه الحياة ، عفاً بيجماليون على إعراضه عن الزواج أولاً . وسميت تلك الفتاة فيما بعد : جالاتيا . ويرمز بذلك إلى هيام الفنان بخلقها الفني . وقد نقل هذه الأسطورة إلى واقع الحياة برنارد شو في مسرحيته التي نشرت عام ١٩١٢ في لندن . وبطله الذي يمثل « بيجماليون » فيها هو هيجنز Higgins المتخصص في دراسة الأصوات ، يعجب بلهجة « إلزا » بائنة الزهر ، من ضاحية من ضواحي لندن ، لأنها في لهجتها تتيح له مثلاً فريداً في دراسة الأصوات . فيلقها دروساً تظهر فيه ذكية بارعة ،

نفس قضية مسرحية «لهر زاد» للأستاذ الحكيم ، وإن كان هو يصورها بطريقة مضادة لما في مسرحية جوته . مشهريار في مسرحيته يبدأ وقد شبع من الجسد ، ومل البقاء في حدود العاطفة ، واشتاق إلى رؤية الحقيقة مجردة ، تلك الحقيقة التي يتخذ شهر زاد رمزاً لها . ويظل سائراً في طريق التجرد من ماديته وعواطفه ، بجهوده الفكرية التي يتوء بها أحياناً فيتردد في طريقه بين الفكر والعاطفة ، ولكنه لا يلبث أن يرجع كفة الفكر ، ويصم أدنيه عن إنذار شهر زاد المتكرر له . ويفقد في طريق المعرفة التجريدية نفسه ، لأنه فقد آدميته . ويصبح « كالشجرة التي أصابها بياض الشيموخه ولم يعد لها من علاج سوى الانتحار » . وفي ذلك يكون مشهريار قد سار في طريق مقابل لما سار فيه فاوست ، ولكن فضيلتهما واحدة ؛ ولما انتهى الأول بالمثل ، والثاني بالظفر . هذا على ما بين المسرحيتين من فرق كثيرة يلحق هذا مكان تفصيلها .

وقبل أن يتضح معنى الموقف فلسفياً على نحو ما شرحنا ، وحدثت بحوث كثيرة في دراسة المواقف في المسرحيات ، ولكنها كانت ناقصة مهوشة ، على الرغم من أن من تناولوها كانوا من كبار الكتاب والنقاد . وأول من بحث في المواقف المسرحية هو الناقد والشاعر الإيطالي كارلو جوزي Carlo Gozzi (١٧٢٠-١٨٠٦) . وقد انتهى إلى حصر المواقف المسرحية - في جميع أنواع المسرحيات وفي كل الآداب - في ست وثلاثين موقفاً . وقد ناقش المسألة الشاعر الألماني جوته مع صديقه وأمينه إكermann ، فأقر العدد الذي انتهى إليه « كارلو جوزي » . وجاراهما ناقد فرنسي آخر هو جورج بولتي ، فحصر العدد السابق ، وشرحه ، ومثل له^(١) على أن هذه الدراسات جميعها

وقد يوجد تشبه كبير في الموقف بين مسرحيتين ، على بعد ما بينهما في مادة الموضوع والأحداث . كما هي الحال في مسرحية « فاوست » لجوته ، ومسرحية شهر زاد للأستاذ توفيق الحكيم . فالقضية العامة التي تمثل فيها الموقف في المسرحيتين واحدة ، وهي التردد بين العقل والقلب في اتخاذهما سبيلاً للوصول إلى الحقيقة ، وإفلاس العقل ، أو التذكير المجرد ، في الوصول إلى الحقيقة والسعادة ، في حين تنجح في ذلك العاطفة والقلب . ومنذ بدء مسرحية « فاوست » يرى فاوست شقياً بعقله لم يستطع به أن يدنو طعم السعادة ولا لذة المعرفة ، فيأس . ويهم بالانتحار . ثم يتولد فيه الأمل على رؤية مباحج الربيع ، فيأخذ في نشدان السعادة بإغناء مشاعره والانغماس في تحارب حيوية محتلمة الأنواع ، يصاحبه فيها روح الشر : ميفيستوفيلس . وبأق فاوست آثاماً يعتريه فيها التلم ، ويكون هذا التلم آية روح الخير الخفي فيه ، وعقوبة تكفير عن سيئاته . ويظل في هذه الآثام طوال الجزء الأول من المسرحية ، وهو الجزء الذي ينتهي بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر ، بعد أن حاول معاً إحراجها من السجن ، لفضلت لقاء في السجن وانتظار العقاب فيه ، على الخروج مع حبيبها المصاحب لروح الشر . ولكن في مسرحية « فاوست » الثانية ، لجوته أيضاً ، يظل فاوست متغصساً في تجارب الحياة التي يغنى بها تواحيه الإنسانية ، وفيها يعرف أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد . ويتعرف على هيلين (رمز الخيال الخالص) فيهدى عن طريقها إلى الخير ، وهو غاية ما يستطيع الإنسان أن يصل إليه بعواطفه وروحه الصافية . فقضية فاوست هي إفلاس العقل الخالص ، ووجوب إغناء المعاني الإنسانية عن طريق غناء المشاعر والغوص في تجارب الحياة ، لتظهر روح الإنسان في عواطفها وطبيعته السامية . وتلك قضية رومانتيكية عامة تبلور الموقف في المسرحية حولها . وعندنا أنها هي

(١) في كتابه الذي طبع في باريس عام ١٨٩٥ ثم أعيد طبعه عام ١٩٢٤ وعنوانه :

تنهى من وجهة نظر المؤلف إلى نتيجة مقنعة فنياً وذات معزى. والموقف الفني بهذا المعنى يتفق والمعنى الفلسفى الحديث للموقف الإنسانى بعامة كما شرحنا .

وقد قلنا إن الشخصيات الأدبية فى العمل الفنى تمثل قوى حيوية تتصارع حول الموقف المحدد . فإذا تمثلنا هذه القوى نظرياً ، لنتبع أنواع المواقف ، دون أن نحس ما يجب توافره فى العمل الأدبى من ضرورة تصوير هذه القوى فى أشخاص تفبض حياة فى تفاعلها الإنسانى مع الأحداث ، فلأننا نستطيع أن نحصر ابتداء الأنواع الرئيسية لهذه القوى فى ستة أنواع .

ففى المسرحية « قوة أدب » تتمثل فى شخصية أدبية تتجه بجهدا نحو غاية خاصة ، وتطل حريصة على الحصول على الخير الجوهرى المنشود فى المسرحية ، أو على تجنب أمر كذلك ، مما يستلزم قيمة خاصة للأشياء فى نظرهما . وغالباً ما تتمثل هذه القوة فى شخصية البطل . أى الشخصية الأولى فى المسرحية .

إلى جانب هذه القوة الدرامية الممثلة فى شخصية البطل تقوم « قوة أخرى » منافسة لها ، تكون بمثابة عائق فى سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى ، وبها يحدث الصراع فى العمل الأدبى ، فيكتسب قوته الفنية . وقد تتمثل هذه القوة المعوقة فى شخصية أو شخصيات منافسة تظهر على المسرح ، وقد تتمثل فى عوائق طبيعية أو اجتماعية تترأى صلاحها فى الحوار المسرحى .

وبين هاتين القوتين ، قوة ثالثة تتمثل الحيز المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تبدو هذه القوة فى صورة شخصية هى المحبوبة مثلاً ، وهى بمثابة القطب الذى يتركز حوله الصراع . وهى مركز الإشعاع للقيمة أو للمثال الذى تبذل التضحيات فى سبيله . وقد تبدو هذه القوة فى صورة مثال تجريدى لا يظهر على المسرح ، كالوطنية

ليس فيها تحديد مبهج للموقف الأدبى أو المسرحى ، وفيها خلط بين الموقف والموضوع والحدث . فمن بين المواقف التى يعدها جورج : « منافسة بين أشخاص غير متكافئين » و « محارلات تقسم باجراً » و « قتل أحد الأقارب المحبولين » و « الاختلاف » (١) . وهى أقسام متداخلة ، إذ الاختطاف يدخل فى المواقف المتسمة باجراً ، ثم إنه يذكر من بين المواقف : « الزواج بين لا يعمل الزواج منه » و « الزواج غير المشروع الذى يسبب جرائم القتل » و « جرائم الحب غير الإرادية » (٢) . وواضح أن المواقف الأحرية متداخلة أيضاً . وكذلك « منافسة الأقارب » (٣) يمكن أن تندرج فى مطلق المنافسة ، وتشمل إذن : « المنافسة بين أشخاص غير متكافئين » وهو ما أفردته موقفاً خاصاً فيما سبق على أن بعض ما عدّه فى المواقف ليس سوى أحداث عامة ، كالاختطاف الذى ذكرناه فيما سبق ، وبعضها عواطف شخصية لا يتحدد بها موقف مثل : « الحب » و « الاختلاف » و « الطمع » و « الغيرة الحافظة » و « الغش » (٤) والخلط بين الموضوعات والأحداث والعواطف ، والمواقف يودى إلى لبس فى فهم جوهر العمل الأدبى ، وتنشج عنه أخطاء فنية كثيرة فى تقويم الأدب وتحديد الصلات الأدبية بين الكتاب (٥) . وإنما علينا أن نحدد الموقف العام فى المسرحية – أو القصة – على نحو ما هو فى الحياة ، من قيام نوع معين من الصلات بين مجموعة صغيرة من الناس حول أمر يختلف نظراتهم إليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف صنف من الصراع ،

(١) وهى على الترتيب : الموقف الرابع والعشرون ، والموقف الخامس ، والموقف التاسع عشر من كتابه السابق .

(٢) هى على الترتيب : الموقف الخامس والعشرون ، والموقف الخامس عشر ، والموقف الثامن عشر من كتابه السابق .

(٣) الموقف الرابع عشر من كتابه السابق .

(٤) الموقف الثالث عشر ، والثلاثون ، والثاني والثلاثون من كتابه السابق .

(٥) أنظر أيضاً :

Jacques Scherer La Dramaturgie Classique en France, Paris 1959, P 62-63

والاستقلال والحرية المنشودة . وليست هذه القوة سلبية في الموقف ، ولكنها وسيلة من وسائل شوب الصراع فيه .

يضاف لذلك « قوة رابعة » هي القوة التي يطلب لها الخير المنشود ، أو المثال الوهمي أو الحقيقي . وقد تكون هذه القوة ممثلة في صورة شخصية من الشخصيات قائمة بذاتها ، كما في مسرحية « أندروماك » لراسين ، إذ المقصود بصراع الأم في سبيل نجاتها من الزواج من « بيروس » هو حماية طفلها أستيناكس . وقد ينشد البطل - امثل للقوة الأولى السابقة الذكر - هذا الخير لنفسه . فيجمع في صراعه بين القوتين : الأولى والرابعة ، كما في المسرحيات العاطفية مثلاً . وقد تظهر الشخصيات الممثلة لهذه القوة الرابعة على المسرح . وقد لا تظهر ، ولكن ظلها دائماً حاضرة أمام « قارئ أو المشاهد » كما في حالة أستيناكس الطفل ، فإنه لا يظهر على المسرح في مسرحية راسين ، ولكنه ظهر في مسرحية « يوربيدس » في لموضوع نفسه ، محدقاً به خطر القتل . يرجو من ميلادوس والدمر ميونه - وهي عدو أندروماك - أن يقيه الموت في عبارات مؤثرة . وقد تحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح ، لأنه من الرسائل الرخيصة في إثارة المشاعر . ولا يظهر ما يمثل هذه القوة على المسرح فيما إذا كان الخير منشوداً للوطن مثلاً .

و « القوة الخامسة » هي قوة الحكم ، أو القوة التي تزن الموقف ، وتميل كفته إلى ناحية من النواحي ، فيكون احل . وقد تمثل في البطل ذاته ، أي القوة الأولى . وقد تمثل في الشخصية الممثلة للخير المنشود ، كالمحبوبة مثلاً . وأضعف صورها أن تأتي من خارج الشخصيات الرئيسية ، كتدخل الملك في مسرحية « تارتوف » لموليير ، أو تدخل الآلهة في بعض المسرحيات اليونانية . وكذلك إذا تدخلت الصدفة في وضع حد نهائي للموقف .

وأخيراً تأتي قوة الأعداء أو الساعدين . وقد تمثل في شخص أو أشخاص تنضم إلى أية شخصية من الشخصيات الممثلة للقوى السابقة . فأعداء ياجو في مسرحية « عجيل » مساعدون لقوى الشر المنافسة للبطل . والملك في مسرحية « السيد » للشاعر الفرنسي كورني مساعد للقوة الأولى أو البطل . وقد يؤدي حذف من يمثل هذه القوة حذفاً فنياً إلى اكتساب المسرحية روعة فنية ، حين يشيع في جوها انتظار المساعد الذي لا يحضر ، أو العون الموهوم الذي لا وجود له . ومن المسرحيات الكلاسيكية مسرحية : « عدو لجنج » ، لموليير ، وفيها يفقد البطل : « أليست » ثقته فيمن حوله ، لأنه شديد التعلق بالصدق والصراحة اللذين يفقدنهما في مجتمعه ، ضائق الذرع بما يزخر به ذلك مجتمع من تقاليد النفاق والرياء التي تجعل من الردئل فضائل سائدة . وقد فقد أليست ، بصماته تلك ، كل معارفه وأصدقائه . ويهوله أن صديقه « ميلنت » مراراً متلذذ لا تربطه به صداقة حقيقية رغم المظهر ، وأخيراً ينفر من حبيته ومن الناس جميعاً ، ويعزم يذهب إلى مكان ناء تتوفر له فيه حرية الرجل الشريف . ومن القضايا الفنية الحسية لدى الرومانتيكيين أن يكون البطل وحيداً وهون عون ، ضد جميع القوى المتصافرة عليه . وأقرب مثل لذلك شخصية « شاترتون » في مسرحية « شاترتون » لألمريد دي فيني . وقد صور « إيسن » العرلة المعنية للطل الطيب « توماس ستوكان » في مسرحيته الرمزية الاحتجاجية : « عدو الشعب » ويجري الحدث فيها في مرفأ صغير على شاطئ الدروبج لجنوبي ، اكتُشف فيه منبع معدني ، به سيصبح المرفأ في عيش رغيد ، وستقام فيه حمامات الاستشفاء ليقصدها كثير من المرضى من كل الجهات . ويبدو الطيب في أول المسرحية فريسة أزمة من أزمات الضمير ، لأن تحليلاته أثبتت أن مياه المنبع موبوءة . وواجه أن يكشف عن هذه الحقيقة التي تقضي على جميع آمال

الشخصيات فجمعت بين قوى نفسية متعددة منها كانت أغنى وأقوى موقفاً وأعمق صراعاً ، فمثلاً « هاملت » يمثل القوة الأولى ولثانية ورابعة والخامسة مما سبق أن ذكرنا من قوى درامية . ذلك أنه الطاب للناية ، وفي داخله نفسه أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم إنه في فشدائه غابته يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويرهبها معاً . وهو يرجوها من أجل ذاته ، وهو الحكم الأكبر فيها . وفي هذا كله غنيت نواحيه النفسية وتعقدت ودقت مسالكها . وكل تغيير أو تحويل في وضع القوى السابقة وتمثيلها يتبعه تغير في الموقف الدرامي . وفي هذا كله تنشأ أنواع من المواقف الدرامية يصعب حصرها . وهي كلها قائمة أساساً على شخصيات أدبية ممثلة للمواقف الدرامية المناظرة للمواقف الحياتية الاجتماعية . وقد تتبع بعض الدارسين حصرها في أسسها الأولى السابقة ، ثم فيما يتفرع عنها بالتغير والتبدل والزيادة والنقصان ، فأوصلها إلى أكثر من مائتي ألف موقف^(١) . ويمكن تتبع نظائرها في القصة . ولا يهت هنا الاستقصاء ، ففأيننا هي بيان أن المواقف الفنية في المسرحيات اجتماعية بطبيعتها . وما قلناه عن اسرحية يمكن أن يقال نظيره في القصة . ومن ثم خطر العمل الأدبي في هذين الجنسين الأدبيين وأهميته . فلا تتصور قصة أو مسرحية معزولتين في مواقعهما عن المجتمع ، أو مفصودتين لذاتهما . وتكرر أننا في بيان أنواع المواقف ، وشرحها نظرياً بقوى ممثلة في الشخصيات ، لم نقصد إلى أن تكون هذه القوى معروضة في عمل فني عن طريق السرد أو التقرير ، كما هو واضح من الأمثلة السابقة . وإنما بصور الكاتب هذه القوى الإنسانية في شخصيات حية ، متشاككة الصراع ، غير متوازية ، تجاه موقف عام يتمثل في



إيسر

أهل هذا المرفأ . ويهدده أخوه الكبير « بيتر ستوكمان » ، حاكم المدينة ومثل الموظف التشليدي - بعزله من المنشأة وحرمانه من مهنته التي يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت . ويناصره أولاً بعض محرري الصحف ، ولكن لا يلتزمون أن يتحلوا عنه مع رجال الأحزاب^(٢) ويحجر الطبيب لهم بالحقيقة ، وأنهم يردون نياها مسمومة ، ويلعن فهم عبيد الخزيبة الزائفة التي يشبه قادتها بالذئاب تطلب غذاءً لها من أفراد القطيع . ويتخلى قومه جميعهم عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح . ويتشاجر طلبة المدارس مع أبنائه بوصفه مشبوذاً من المجتمع . وآذاك يصرع على أن يعلمهم في بيته ، ليجعل منهم ومن الفقراء الذين يعالجههم باحسان نواة اجتماع المنشود الطاهر من الأهواء والأطماع الباطلة

وقد وضع مما قلناه أنا لا نقصد بحصر القوى الست اسابقة أنه لا بد من ستة أشخاص ممثلة لها في كل مسرحية ، إذ تبين مما سبق أن قلنا أنها قد تمثل بأكثر من ذلك ، كما أنه قد يمثل شخص واحد في المسرحية قوتين أو أكثر منها . وقد يختلف بعضها لغرض فني فزيده التصوير قوة . وكلما تعقدت

(١) القر :

Etienne Souriau : Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques, Paris 1950.

البنية الفنية ، وفيه تبين وجوه الصراع للنمى
للشخصيات في تفاعلها الحى مع الأحداث . فإذا قلنا
بعد ذلك إن الكاتب عليه أن يصدق في تصوير الموقف
الذي يصوره ، بحيث تكون التجربة كاملة ، وأن
يختار هذا الموقف بحيث يكشف عن جانب من جوانب
الحياة التي يحياها جمهوره من يتوجه إليهم ، لم يكن
في قولنا تحكم في عمله الفنى يفرض عليه ما يحس
حريته الفنية . وليكن الكاتب بعد ذلك صادقاً أصيلاً
في الموقف الذى اختاره وصوره موضوعياً . ولا بد
أن يشف الموقف اعلم في عمله - الموضوعى الفنى -
عن موقفه هو تجاه المجتمع والناس . فإذا قدر خطورة
تعبئته وعى قرائه ، واحترم جمهوره فيما توجه إليهم
من دعوة تستشف حتماً من خلال تصويره لما اختار من
مواقف ، فإنه لا مناص له من أن يشارك في تنمية
لوعى الإنسانى في عصره ، وتوجيه هذا الوعى
توجيهاً رشيداً نحو فهم جوانب الحياة . ومثالها
وبذلك تكون الأعمال الأدبية مشاركة إيجابية من
الكتاب في صنع تاريخ جيلهم . متعاونين في ذلك مع
قوى المجتمع الإيجابية الأخرى الممثلة في العلوم العملية
والنظرية ، على الرغم من بقاء التوجيه الأدبى في مجال

التصوير الفنى المحكم الذى بدونه لا يستطيع كاتب أن
يقنع بقضاياها . فالأدب عمل يتطلب جهداً دائماً
وضميراً إنسانياً وإحساساً بالمسئولية ؛ بوصفه دعوة
حرة يتوجه بها الكاتب إلى جمهور حر يحترمه في
دعوته ، ويصور له المواقف أعمالاً خالقة ، مرتبطة
بالعصر وقضاياها . وهذا هو أدب العمل أو أدب
المواقف . أما أدب الفن للفن فإن أصحابه شهداء
الاستهلاك المحض ، لا يفرصون في مواقفهم في وعى
عصرهم . ولا يعاودون بتصوير المواقف الحياة الإيجابية
فيه ، وينسون أن الكاتب لا يكتب أبداً لنفسه ، وأن
عمله صلة بينه وبين جمهور يجب عليه أن يحترم معانيه
الإنسانية . وهؤلاء يعدون الأدب مقدساً بقدر انصرافه
عن الحياة . ويتحاشون على الأخص أن تكون لهم
فائدة . ولا معنى للحرية التي ينادون بها إلا حرية
الاستهلاك . والأدب حين لا يعلم شيئاً ولا يعكس صورة
صادقة للحياة العصر ، يتأى عن جوهره الاجتماعى في
طبيعته التي ترمى ضرورة إلى تصوير المواقف الحية ،
فيكون مهدداً بالموت ، أو يحيا حياة عابثة تفصلها
الموت . وقد قنصنا مقالنا على المواقف في المسرحية
والقصة . أما الشعر فلنا فيه رأى آخر .



بدل الاشتراك عن سنة
٦٠ في مصر والسودان
٨٠ في الأقطار العربية
١٠٠ في سائر الممالك الأخرى
١٢٠ في العراق بالبريد السريع
١ عن العدد الواحد
الاعوانات
يتفق عليها مع الإدارة

الرسالة

مجلة أسبوعية تهذيبية وعلمية وفنية

ARRISSALAH

Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المشول
أحمد حسن الزيات
الوزارة

دار الرسالة بشارع السلطان حسين
رقم ٨٩ - هادي - القاهرة
تليفون رقم ٤٣٣٩٠

العدد ٤٣٧ القاهرة في يوم الإثنين ٢٨ شوال سنة ١٣٦٠ - الموافق ١٢ نوفمبر سنة ١٩٤١ ثمانية لثلاثة

أدب اليوميات

للكاتب عباس محمود العقاد

الفهرس

(١) هم أهل تذايق مذكرات يومية ، أو هل في نيتكم كتابة مذكرات أو تدوين نرجة لحياتكم الحاضرة كما يفعل كتاب السرب ؟ وهل لا توافقوني على أن كتاباً كهذا تصفون به ما صادفكم من عقبات وما تعلم من الصعوبات ، وتصفون فيه ما لا يسهل على الكثيرين من حياتكم الشخصية والأدبية والدينية بكون دوساً مقيداً لشبان هذا الجيل والأجيال المقبلة ؟

(٢) هل معنى عدم إندامكم على الزواج إلى الآن أن الحياة الزوجية تقيد رجل للمكر أو تشغله عن أداء رسالته ، أم أنكم لم تهتدوا إلى المرأة التي ترونها المثل الأعلى لروحة الفكر ؟

(٣) لكل إنسان آماني وآمال ومطالب ، ومطالب من عاش لا تنهني ... وهي تختلف باختلاف الأحوال والأمان ، ولكن ترى ما هي أعظم أمنية تتوقنون إليها في الحياة ؟

(الأسكندرية) أحمد عبد الحليم فخراري
بمسند الربطاني

هذه فقرات من رسالة وصلت إلى من الأدب صاحب الإضاء المتقدم ، وفي الجواب عن بعض أسئلته ما يصح أن

صفحة	
١٣٨٩	أدب اليوميات ... : الأستاذ عباس محمود العقاد
١٣٩٢	أوس بالاسان ... : الأستاذ عبد السلام خلاف
١٣٩٦	السرب ، والريف ، وهي ... : الأستاذ راشد رستم
١٣٩٨	ديوان البرودي ... : الدكتور زكي مبارك
١٤٠٩	الحرب ... : الدكتور حسن عنيان
١٤٠٣	موسم الأدب ... : الأستاذ كرم منعم كرم
١٤٠٥	جيل نخلة للذوق ... : الأستاذ كوركيس حواد
١٤٠٨	تيموستوكل ... : الأستاذ محمد الصمد أيوب
١٤١٠	الصربون المحدثون ... : السمعوني بدور وإلم الرب
١٤١٣	شعائهم وعاداتهم ... : يلم الأستاذ عدل طاهر نور
١٤١٣	الطير المهاجر [مسيبة] : الأستاذ عباس محمود العقاد
أرسد ...	الأدب أحمد عبد الحليم فخراري
١٤١٥	إقتراح مشروع إلى جامعة ... : الأستاذ الشيخ محمود شون
١٤١٩	مؤتمر أدباء في لندن ... : ...
وفاة موريس ليلان : ...

يشارك فيه حضرات القراء ، لأنه من موضوعات المكتبة العامة التي تطرق في الكتب والمجلات

وأول هذه الأسئلة سؤاله عن المذكرات اليومية وما أدونه منها الآن أو بعد حين

وجوابي عن هذا السؤال أنني بدأت حياتي الأدبية — منذ دراسة الأولى — بكتابة المذكرات والتعليقات على ما أطلع وأشاهد في كل يوم ، وإنني لم أنقطع عن كتابة هذه المذكرات إلا في السنوات الأخيرة التي لا تتجاوز خمس سنوات

فأول كتاب صدر لي هو « خلاصة اليومية » واسمه يدل عليه . فقد كان تلخيصاً لما أدته في مذكراتي اليومية من الآراء والملاحظات والأصول التي تناولها بالتوسع إذا خصصتها بالكتابة ثم أتت كتابتي « ساعات بين الكتب » وهو غير الكتاب الذي طبع بعد ذلك بهذا العنوان . فأنما كان الكتاب الأول تعليقات على القراءات التي تعرضت لها وأنا مقيم في أيام الحرب الماضية بأسوان ، ولم يكن بمجموعة مقالات أو فصول نشرت في المصعب كالكتاب الذي يعمل الآن هذا العنوان

لكن المذكرات اليومية نوعان وليست بنوع واحد ؛ فهذا الذي ذكرته مقصور على شئون الفكر والقراءة كأنه فصول صغيرة أو موضوع متفرق في عدة صفحات ، وهو النوع الذي أكثر من الكتابة فيه ، وعندى منه الآن مجموعة صالحة في انتظار الطبع كما هي ، أو في انتظار التوحيد والتأليف ، لأنها تصلح لهذا وذلك

أما النوع الآخر وهو المذكرات من حوادث الحياة وحوادثها فلم أشرع في الكتابة فيه إلا مرة واحدة طالت بضعة شهور ، ثم مزقت ما كتبت وأحرقته ولم أعد إلى تجربة الكتابة في هذا النوع مرة أخرى ، ولعل لا أعود

ولكني لا أحكم على أدب اليوميات كله بالنزق والإحراق من أجل أنني اضطررت إلى تحريق ما كتبت وإحراقه ، لأن أسبابي غير أسباب الآخرين ، وموانئي غير موانعهم ، والمخطورات التي أتقها غير المخطورات التي يتقونها

فالواقع أنني من أرغب للناس في قراءة اليوميات والانغماس بها ، وهي في اعتقادي أشجع القراءات للتورخ والسطلع ل'أحوال

الأم وسرائر النفوس ، ولا سيما المكتوب منها بحلول من نية لا يشوبها التشكك والريب ، ومعظم كتاب اليوميات ممن يتوحدون بخاصة للنية وصدق الرواية عندما يخلون إلى صحتهم الخفية ، لأن المسألة عديم « ظاهرة نفسية » أشبه بالتوجه إلى محراب الاعتراف ، وكأنهم يحفظون أعباء ضمائرهم بالقائها عنهم في صفحات مسجلة يرجنون إليها ويؤمنون بصحتها وأمانتها ، كما يخفف الإنسان أعباء ضميره بالإمضاء إلى صديق أمين ؛ فهم مسوقون إلى صدق الكتابة بهذا المقصود المعبود الذي لا يستريح إلى غير الأمانة ، وفي هذه الراحة ضمان للقارئ أو ضمان للحقيقة أقوى من ضمان المحاسبة والبيئات

واليوميات أدب مستفيض في القنات الأوربية عامة وفي مقدمتها القنة الإنجليزية ، وهذا الأدب موضع دراسة المؤرخ والمباقد لنفسان ، والعباسوف ، والباحث العلمي ، وكل من يتبع سير الجماعات والأفراد ؛ يشتركون في دراسته ويبحثونه تارة لبيان الأسباب التي تدعو الناس في فترة خاصة من الزمن إلى تدوين مذكراتهم والمكتوب على أمرهم ضمائرهم بمنزل من الجماهير وشوغلهم الدنية ، وتارة لتحقيق الوقائع واستكشاف دخال الرجال ، وتارة أخرى بمثابة بين أحوال الجو في البقعة الواحدة بين زمان وزمان ، ويأتون في جميع هذه التعليقات والتخرجات بدلالة الوقوف عليه وبفائدة

وما من كاتب يوميات في الحقيقة إلا وهو ظاهرة نفسية كثيرة البعوات والفرائب ، كثيرة الجوانب التي تتعلق بها مباحث النفسانيين والمفسرين . وقد أشرت إلى طرف من ذلك في مقدمتي للجزء الثالث من مذكرات أحمد شفيق باشا رحمه الله حيث قلت من يوميات سمويل بيبيز Samuel Beys أن موضوع الحيرة عند بعض النقاد ، « فلام قادرون على أن يجزموا بأنه كتبها لنفسه ، لأن الإنسان لا يكتب كل هذه المجلدات وكل هذه الحوادث ليطلع عليها وحده ، ولا هم قادرون على الجزم بأنه كتبها للأجيال المقبلة ، لأنه كشف فيها أسراراً عن سيرته وسيرة أقرانه ، كان مبروراً أنه يخفيها أشد الإخفاء ويود لو يحرقها بالنار والنيران »

ثم ضربت لذلك أمثلة شتى منها أن مسألة من المسائل البيئية

الحكايات والصادرات وأحرقت معها رسائل شتى وسوراً وأوراقاً
له في حياته الخاصة أثر لا يزول ، وقاى بإحراق هذه تلك
تفع كبير في مراجعة الحوادث التاريخية وصيانة الذكريات
النفيسة ، ولكنه أقل من الضرر الذي كنت معرضاً له ومعرضاً
له غيرى لو أقيت عليها وحدث ما كنت أتوقه بسببها

علي أنى ودعت كتابة اليوميات ولكنى لم أودع كتابة
الذكريات أو كتابة ما يقول عنه الأديب صاحب الخطاب أنه
قصة من الحياة الشخصية والأدبية والسياسية تكون درساً
مفيداً لشبان هذا الجيل والأجيال المقبلة

فنى ببقى وأعلم ذهى كقرب كبير أ كسره على أحزاء منفصلة
وأفرغ كل جزء منه لتأخيه منه فله تنناول حياة الأديب وحياة
الصحنى ولثالث والحياتى معاً وحياة الإنسان فى حاضره وطامته
وحياة الباحث من نفسه وكونه وإلهه وسائر ما ينصل بالمقيدة
والحرية الدينية

ويحول إلى أنى لو فرغت سنة واحدة مكفى المؤونة استطعت
أن أفرغ من أجراء هذا الكتاب كلها بشير عدد كبير ، لأن
أسوله وموضوعاته قلما تحوحنى إلى مراجعات تفصيلية بعيدة
من الذكرى والوجدان

تلك كلنى الموحزة فى اليوميات ، وما كتبت منها وأنوى
أن أكتب بد حين

أما سؤال الزواج ، فقد أجهت عنه فى (الرسالة) جواباً
يشى فيه الإجمال عن الإمباب ، وكل ما أزيد من أنى أستقرب
الصادقة التى سافرت إلى أربعة أمثلة فى شأن الزواج خلال شهر
رمضان ، وإن كان أحدها لا يستقرب فى وقت من الأوقات ،
لأنه ضمن قديم باتى من السيدة الواقعة على غير مهاد ا فعل
شهر رمضان - وما يقبه من أفرار الأعباد - ها المشولان
عن مصادفة الأسئلة الثلاثة الأخرى ؟

وأما أمبى التى يسألنى الأديب عنها سؤاله الأخير ، فقلها
لا تشرح فى ذبل هنا القال ، وأخرى بها أن تؤجل إلى مقال
قريب ، لأننى لا أطرق منها جاباً بنفسى دون غيرى ، بل أطرق
منها ما يصح أن يحد إليه كل بحث ويشتر فيه كل ناظر
هباسى لمرور القادر

كدرته فأنتف جميع أوراقها وأسانيدها ثم ناد إلى مذكراته
فدون فيها جميع تلك الأوراق والأسانيد بأقصى ما استطاع من
إسباب وتفصيل ا

هذا هو المعب ، وهذا هو موضع التأمل والدراسة ، وهذا
الذى يميل اليوميات مرجعاً صادقاً لدراس الحوادث ودارس
الأخلاق .

فأما لا أدبى أوب اليوميات كله لأننى أحرقت برميائى ولم
يخطر لى أن أعيد التجربة مرة أخرى

وإنما يبعد بينى وبين كتابة اليوميات أحزان كلامها حقيق
بالإثبات لأنها أيضاً من ظواهر النفسات وظواهر الفترة التى
عشت فيها

وأول الأسرين أنى غير مطبوع على التوجه إلى عراب
الاعتراف ، لأنه ضرب من الاستغفر لا أستريح إليه ، أو لأننى
أدخر لنفسى خفاياها وأزهرها من البوح بها لأحد غير مستثنى
من ذلك إلا القليل

فالسألة التى تمنح خاطرى وتثير شعورى وتسرب إلى
أحماق ضميرى ليس مصرعها عندى أن أسجلها كما هو أو أقسى
بها إلى أذن سامع قريب ، وإنما مصرعها أن أعب عنها فى السر
والسكاية ، وأن أهرضها للتعليل والتفليط على وجوه شتى . فبذا
حلفتها واستخرجت منها ما فقد استرحت منها وفتحت مثالها
ولم يبق فيها عندى موضع للسجلة والاستعفاء

ورب كارثة نفسية من القيات القعدات تمكن كما يمكن
للبحر الهائج فى لحظة واحدة ساعة انتهائى إلى مقطع الرأى فيها ،
أو ساعة على بما يذرى أن أقابلها به من حمل . وهذا الذى يتوب فى
طبيعى مناب الإفشاء والبوح وما أسميه التوجه إلى عراب الاعتراف
أما الأمر الثانى الذى دعانى إلى إحراق برميائى فهو راجع

إلى حوادث الفترة التى نبش فيها لا إلى البواحد الخلقية

وحلاسته أنى دونت تلك اليوميات لأستعين بها على تاريخ
الفترة وتحليل أخلاق رجلها . ثم رأيت فى أثناء الثورة الوطنية
وبعدا بقليل أن ملفى منهم ومدرى السكائد يستعينون بمثال
هذه اليوميات على طبع القضايا وإحراج الأبرياء ، وظهور لى أن
إثبت ملاحظائى على رجال الفترة من السر يمكن مع تعرض
اليوميات للصادرة والسؤال ، فكأرت إحراقها أبهم اعتداد



أدوات الفروسية في الشعر الجاهلي

نجيب كيالي^(١)



تمهيد:

تطرح كثرة الشعر الذي قيل في الفروسية وأدواتها خلال العصر الجاهلي سؤالاً ابتدائياً هاماً عن سبب تلك الكثرة قديماً إلى موضوعات أخرى لم تحظ بالانتفاة إليها بالقدر نفسه^(٢). والجواب الذي يأتي على كف السائلة هو أن ذلك العصر عند العرب كان عصر انفروسية بامتياز، فالعوامل التي تؤدي إليها وجدت جميعاً في تربته، وفرسان العرب الذين ملؤوا الأذان والقلوب بأحارهم عاشوا فيه كدريد بن الصمة، وعمرو بن كلثوم، وعنزة العنسي، ونحن في أيامنا هذه نمثاق إلى هؤلاء، فتفتح نافذة التاريخ لنطل عليهم، ونسحق أرواحنا بقيمة من ناز عرائهم وفضائلهم.

إلا أننا يجب أن نعترف بأن عصرهم لم يكن عصرأ ودياً، فقد تجاوزت فيه المتناقضات أفرأخ النصر إلى جانب الهزائم، اليسر إلى جانب العسر، الرحمة إلى جانب القسوة.

لقد وحد الجاهليون أنفسهم عالقين في شرك الحرب، فغياب الدولة التي تبسط جناح القانون على الجميع، وشح الماء، وقلة الخيرات، ودولاب الثأر الذي إذا دار لا يتوقف، هذه كلها عوامل وصعته على طريق القتال، وإذا كان صحيحاً أنهم تعموا ببطش الأسلحة، وقاتلوا بضرارة، فليس هذا، ولا ذلك دليلاً على أنهم دمويون أو من أبناء اللثاب، بل من الواضح أنهم

(١) عضو جمعية حب الأطفال في اتحاد الكتاب العرب.

(٢) تحدث عن الفروسية وأدواتها ما يقرب من مئة وخمسين شاعراً جاهلياً

كانوا يحثون إلى حياة السلم هم وأسلحتهم، لكن البدء بالسلم وتوطيده وصمان استمراره كانت يومئذ من عظام الأمور.

من هذه المشقات ولدت نبتة الفروسية كما تولد زهرة بيضاء من صحرة عجفاء، وإذا كان معناها بوحى بركوب الفرس والقتال أول ما بوحى، فإن أفق الكلمة يتضمن أيضاً الدلالة على القيم الرفيعة من حماية للضعيف، وترفع عن الكذب والذناعة والمروعة، ونكران لـ (الأنثى) مقابل خدمة الجماعة متمثلة في القبيلة عصرئذ، وقد تتمثل الجماعة في العرب كلهم إذا كان الحدو خارجياً يهدد الأرض العربية التي يأنف تراثها أن تدوسه أرجل الغرياء.

أعتقد أن المؤلفين العرب لم يقصروا في حق (الفروسية)، فكتبوا عنها قديم وحديثاً كتباً كثيرة، وألقى الأساتذة في الجامعات محاضرات شتى، وحاولوا جميع بعض الغبر عن هذه الجوهرة التي تزهو ببريق خاص بين جواهر تراثنا.

وأنا في هذه الدراسة الصغيرة سأحاول أن أستطبق الشعر الجاهلي لأتحدث عن جانب هام من جوانب الفروسية هو أدولتها من سيف ورمح وحصن وقوس وسوى ذلك آملاً أن تتطوي دراستي على شيء نافع، وأن تحمل بعض الجديد في ثناياها.

أما خطتي فيها، فلأنا بعد التمهيد سأقسمها قسمين:

الأول: رؤية الشعراء للأدوات المذكورة، وهم يومئذ ترجمان عصورهم وعيّن التي يرى بها، وقلبه الذي يشعر به. وقد ميّزت في رؤيتهم بين منظورات ثلاث هي المنظور الوصفي لأدوات الفروسية، والمنظور الطبعي، والمنظور الإنسي، كما أقربت لمسألة التدريب على هذه الأدوات فقرة خاصة لما شتمت به من أهمية هائلة، وأقربت فقرة أخرى لـ (أدوات الفروسية وأخلاق الفارس العربي) مجاؤلاً كشف العلاقة بين الحائنين.

القسم الثاني من الدراسة: حصصته للحديث عن نبذة الفن الجميل.. فس الشعر الذي استعمله الشعراء وهم يتناولون أدوات الفروسية، واستطاعوا من خلاله أن يحيطوا أشعارهم بجاذبية فنية جعلتها محببة إلى النفوس وخالدة في العصور.

ولعل من الضروري أن أؤه بأني - رغم إعجابي بما فعله الشعراء في هذا الأمر كله - وجدت نفسي أوجه بعض حركات النقد إليهم، وأنا أتناول منظورات الرؤية، وهذه الخزائن مبعثه المحنة وصدق الدارس مع موزينه، وعموماً فإن تراث الشعر العربي يحتاج إلى عرضه على عين العقل، ونقده إذا كنا نحب حياً راقياً، ونسعى للاستفادة من كنوزه.

أدوات الفروسية والشعراء الجاهليون

في الرؤية:

عاش الشعراء الجاهليون الفروسية العربية التي ملأت بلادهم بعبق الرجولة والشهامة، وكثير منهم مارسها، وفي قصائدهم يتحدثون عن أدواتها من جوانب كثيرة، تظهر فيها



رويتهم للأدوات المذكورة، ويمكن أن نميز في تلك الرؤية بين أقسام ثلاثة بارزة، هي: المنظور الوصفي، المنظور الوظيفي، المنظور الإنساني.

الشعراء والمنظور الوصفي

لقد شعراء الجاهلية توصيفات لأدوات الفروسية وعلاقة المقاتلين بها، ومن خلال توصيفاتهم نستطيع أن نطلع على جانب هام من مزايا الأسلحة في أيامهم، إلا أن الهدف ليس الإحاطة بتلك المزايا، فالشعر ليس متحفاً حربياً ولا مجلة عسكرية مصورة، لكن الهدف أن نكون صورة عن الأدوات التي سببها، ونفهم دورها في الفروسية وفي حياة أجدادنا، وكيف استثمروها للمحافظة على بقائهم، ومن الملاحظ أن الشعراء ميّزوا فيها بين نوعين بارزين هما: الأسلحة والخيول.

الأسلحة

تحدثوا بلسان الشعر عن:

١- قوتها وفنكها: فالسيف بئار، والرمح سريع الاختراق، والقوس بارعة في إصابة الهدف أيما براعة، وهكذا.. فأسلحتهم موضع ثقتهم وفخرهم، وهي بعلبيتها الممتازة تشكل لغويهم وسادة من الأسر والأمار، فيقيمون في الأمان الخطرة برتياح، وكأنهم يقومون في قلعة حصينة، قال ربيعة بن مقروم:

وثغر مخوف أقمنسباسة بهابسه يبرونا أن يقيما^(١)
جعلنا السيوف به والرمح معانلنا والحديد النظيمنا
وقال الحصين بن الحمام المزي متحدثاً عن فعالية السيوف في أيدي الفرسان من قومه:
صبرت، وكان الصبر منا سجية بأسيافنا يقطنن كفاً ومعصما
يقلن هاماً من رجال أعززة علينا، وهم كانوا أعز وأظلمنا^(٢)

إلا أن حديثهم عن الفنون القتالية لأسلحتهم - ونسب في عصرنا المزايا التعبوية للسلح - لم يكن حديثاً يقوم كله على الدقة والمصداقية، بل جنحوا في بعضه إلى المبالغة، ومبالعتهم جاءت أحياناً من العيار الثقيل، ومن الملاحظ أن هذا النوع من المبالغة ساد في أشعارهم من الفخر إلى المدح، ففي الفخر احتالوا ببطش سلاحهم الذي لا يماثله سلاح آخر، وفي المدح جعلوا للأبطال أسلحة فنكها بثير العجب، في الفخر مثلاً يحتال لشاعر المزرد

(١) ثغر: مكان خطير قد يأتي منه الأعداء.

(٢) يفس: يشقن، ويشطون.

اختيالاً عريضاً بسيفه الذي شطر الخوذة الحديدية، واسمها يومئذ (البيضة)، بل به بشرط
الجمجمة نفسها، ويبلغ الكتف التي تحتها:

وألمسَ هنديّ متى يعمل حذوهُ ذرا البَيض لا تسلمُ عليه الكواهلُ
وفي المدح يصعب (ذو الأصبع العدوانى) سيفَ بطل يقطع العظم بسهولة أو بمنتهى
السهولة، وكلّهُ منشار كهربائى من عصرنا:

إما ترى سيفه، فأبيضُ قَطْ صُلْبٌ إذا مسَّ مُعظماً قطعاً^(١)
أظن أن الشعراء انساقوا إلى هذه المبالغات بوعي أو دون وعي يدافع من العاطفة
والحماسة، فحبهم الجارف لأسلحتهم جعلهم لا يعرفون حدود قدراتها الحقيقية، وقد تكون
لمبالغتهم دوافع أخرى أكثرُ وجاهة كإرهاب الأعداء، واكتساب مريد من الروح المعنوية
لأنفسهم أو لرفع شأن الممدوح الذي أثار إعجابهم.

٢ صُنِعَها الجيد من معدن صلب أو خشب ممتاز: ثم يكتف الفارس العربى بأن يحمل
سلاحاً، بل كان حريضاً على أن يعرف معدنه وأصله وفصله ليطمش إليه من جهة، ويتباهى
به من جهة ثانية.

والسلاح في ذلك العصر إما أن يُستورد من بلاد أخرى كالسيوف الهندية، وإما أن يُصنع
محلياً بأيدي مختصين كالرماح السمرية والردية. وإما أن يقوم بصنعه المقاتل نفسه
كالأقواس، وبعضهم يذكر لنا قصة طويلة شائقة مثيرة تذكرت بأفلام المعامرات، يصف فيها
ما كابذ من جهد ومصابح حتى توصل إلى الشجرة التي أخذ منها قوسه، حيث كانت في قمة
جبل عال تحيط به صحور مساء صلبة أدمت يديه ورجليه^(٢) وكانوا يُفضلون شجر البُوع
النايت في أعالي الجبال لصناعة الأقواس، حيث يشرب ذلك للشجر من القطرات الأولى لماء
السماء، وله من الشمس نصيب أكثر من غيره، هو أوس بن حُجر يقول:

ومصنوعة من رأس فرع شظية بطود تراه بالسحاب مجللاً^(٣)
فأبصر لهاياً من الطود ثونه يرى بين رأسي كل نقيير مهيلاً^(٤)
وقد أكلت أسنفساره الصخرُ كلما تعيّا عليه طولُ مرقى تسهلاً

(١) أصل: شديد القطع - مُعظماً: موضع فيه عظم.

(٢) شعر العرب في العصر الجاهلي - د. علي الجندى - ط٣ - ناشر: مكتبة الجامعة العربية - بيروت ١٩٦٦ - ص ١٣٦
- المقطع بصرف

(٣) مصنوعة مقطوعة - طود: جبل - مجللاً: مغطى

(٤) لهايا: ودوان عينة بين الجبال - نقيير: النقي أعلى موضع في الجبل - مهيلاً: مهوى.



فما زال حتى نالها وهي مشفق على موطن لو زل عنه تفصلاً^(١)
تبدو الفضة السبعة على قدر من الواقعية، لكن تعاصيلها لم تخل من لمسات العلو أو
الخيال، ولا سيما إذا قرأناها كاملة حيث يضاف بطلها راعياً يحتره من مخاطر تسلق
الجبل، غير أنها ينسجها الذي تجاور فيه خطا الواقع والخيال صارت أقرب إلى قلب
السامع.

٣- طريقة حملها: لم يعب هذا الجانب عن اهتمام الشعراء رغم أنه قد يبدو ثانوياً، فالتفتوا
إلى وصف طرائق العرب في حمل سلاحهم، ولا سيما السيف والرمح، وهم بهذه الطرائق
يتميزون عن الأمم الأخرى كما يتميزون فيما بينهم أحياناً، فالسيف يُعلق بسير جلدي على
الكتف اليميني، ينحدر على الصدر إلى الخصرة اليسرى، والرمح اختلست القبائل في طريقة
حملة، فبعضها كان ينصبه عمودياً في الهواء، كأنه ربوة، وبعضها كان يضعه على كاهل
الحيل بشكل عرسي، وبعضها كان يجعل سنده نحو الأمام موارياً لحدود الأحصنة، وقد
أشار السابعة للذبياني إلى أن العناسة كانوا يستعملون الطريقة الثانية بقوله:

لهن عليهم عادة قد عرفتهم إذا عرّص الحطّ فوق الكواثب^(٢)

ومع عناية الشعراء بوصف طرائق حمل السيوف والرمح اعتنوا بوصف أساليب
صراحتها، وكيفية تلميعها.

٤- مكانتها عند الفارس: هي جزء من نفسه، تربطه بها علاقة حميمة، ولا عجب في
ذلك، فهذه الأسلحة مبرأة كانت أو رمحاً أو قوساً تترر شجاعته ومهارته الحربية، وتحميه من
شو أعدائه، ولم تكن العلاقة بين الفارس وبين أسلحته مقتصرة على زمن الحرب، فقد كانوا
حريصين على ملازمتها ليلاً ونهاراً خوفاً من مباغتة عدو أو حيوان مفترس.. وهكذا انفتحت
الصلة بين الجانبين على الود والتعايش، وما يسمى بـ (استئناس الشيء) .. حتى إن بعضهم
أطلق على سيفه أو رمحه اسماً خاصاً، وكأنه بالنسبة إليه مخلوق حي، ربما يحادثه أو يباديه
في وقت الشدة، وربما يتشاوران (المقاتل وسلاحه) في خطة القتال أو يتبادلان المواقع، فيغدو
السلاح ناصباً ومعلماً يجود بالحكمة على صاحبه.

ووصلت مكانة السلاح عند الفارس العربي إلى حد لا يحظر على بال، فقد يصبح أقرب
إليه من الزوجة نفسها، فلا يفارقه حتى في فرائشه، قال امرؤ القيس:

أيفتننسي والمشرقي مضاجعي ومسنونة زرق كأياب أغوال^(٣)

(١) تفصلاً: مرق جده، وتبشرت أجروء.

(٢) الحطّ: الرمح - الكواثب: لكتاف الحيل.

وهو عنده ثروة تعادل المال والنفائير، فإذا استلكت العربي سلاحاً عدّ نفسه غنياً، بل إن بعضهم رأى السلاح فوق المال، لأنه يحرسه، ولأنه يأتي به عن طريق الغنائم.

بعد هذا هل يكون مدهشاً لنا أن نعلم بأن الأسلحة لديهم شملها مفهوم الميراث، فكانت تنتقل من الآباء إلى الأبناء لتعيش بين جيلين؟ وقد صرخ عروة بن الورد بأنه لس يترك للورث سوى السيف والدرع والرمح والمغفر والحصال:

وذي أمل يرجو ثرائي وإن ما يصير له منه غداً لقليل
ومالي مال غير درع ومغفر وأبيض من ماء الحديد صقيل^(١)
ولسمر خطي القساء مثقف وأجود عريان السراة طويل

وقد يجعل العرب سلاحهم ميراثاً لمن يتقون بهم من أولادهم دون الآخرين، فقد روي أن حُجراً ملك كندة عندما أشرف على الموت بعد طعنه قاتلة سندها إليه أحد الناقمين على حكمه أوصى بأن يُعطى سلاحه لأكثر صبر وعزيمة من أبنائه. ذلك الذي يتلقى خبر موته، فلا يهار ولا يضطرب، وكان هذا الأصبر امرأ القيس سلطان الشعر في الجاهلية، وسلطان الترحال، والضياح^(٢).

٥- دورها في النصر: وصف الشعراء بأس الأسلحة في ميادين القتال من حصد السيوف للهامات، واختراق الرماح للصواع، غير أن أمر النصر ليس موكولاً إليها في خاتمة المطاف، نعم، فعلى الرغم من اعترافهم بأهمية الأسلحة إلا أن الفارس وصلابة عزمته أهم منها، فالقتال عند فرسان العرب في المقام الأول جراءة قلب، ومهارة، ونقصاصر على الموت نفسه، ومنازلة للبطل المهيّب المندمج بالسلاح.. بطل بدا - مع كثرة سلاحه - صنديداً لا يهرب ولا يستسلم، ومما قاله شاعر عبس عنزة في وصف واحد من هؤلاء:

ومندج كبره للكماء نزاله لا ممعن هرباً ولا مستسلم^(٣)
جانت له كفي يعاجل طعنة بمثقب صدق للكموب مقوم^(٤)
فشكت بالرمح الأصم ثيابه ليس الكريم على القنا بمحرّم
فتركته جزر السباع ينشده يقضم حسن بنانه والمعصم^(٥)

(١) الشرقى: السيف - المسنونة للزور: السهام

(٢) الشطر: زود يسجونه لحماية الرأس.

(٣) القروسية في الشعر الجاهلي - بوري حمودي القيسي - من ١٦٦، ١٦٧

(٤) المندج: الكثير السلاح - الكماء: الأبطال

(٥) الكموب: عقد في الرمح

الخيول

اهتم الشعراء بهذا النوع من أدوات العروسية اهتماماً فائقاً، وقصائداهم في الخيل أغنيات رائعة صفا فيها البيار، وكشف القلب عن أروع مكنوناته نحو هذه المخلوقات التي تنسم بالقوة والوفاء والتفاني، وتسهم في صنع النصر للفرسان، وقد تحدثوا عنها من نواح كثيرة، وربما من الأدق أن نقول: إنهم لم يتركوا من أمرها كبيراً ولا صغيراً إلا شملوه بحديثهم، من ذلك أنهم تناولوا:

- * أحبباها وأسمياها.
- * أوصاف أجسامها قطعة قطعة.
- * حركتها في السلم، وعند الكر والفِر، وفي الصيد.
- * الأسماء التي أطلقت عليها كـ(المربوق) حصان عامر بن الطفيل، و(الأبجر) حصان عنزة.
- * تكريمها بالذكر، فقد جعلوا صاحبها تابعاً لها أحياناً، كأن يقال فارس الجون، وفارس الصباح.
- * الفرح العظيم بما تله إنائها حتى قيل: كان العرب لا يهتفون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينج أو فارس تنتج. (١)
- * خدمة الفرسان لها بأنفسهم، وتبهيهم بذلك.
- * إيثارها بالغذاء الجيد على الروجة والولد، وكانوا يسفونها الحليب، ويطعمونها في الشتاء قديد اللحم.
- وترتفع درجة الحميمية بين الفارس وحصانه في الحرب حيث يصبح الاثنان مهتدين بالموت، يواجهان امتحان الخطر والصبر. لقد قنم الشعر العربي نماذج باهرة لهذه العلاقة التي تستحق دراسة خاصة لما فيها من أبعاد وملولات كثيرة غنية كالاندماج بين الطرفين، ورؤية الإنسان بالحيوان، وقسوة الحرب التي ترخي بثقلها على كل منهما، ومن تلك النماذج ما صورته عنزة واصفاً التواصل الوجداني بينه وبين جواده، فهو يدرك ما في قرارة نفس الجواد من غناء بعد معركة ضارية غطاه من خلالها ثوب من الدماء، ويدرك حاجة ذلك الجواد للنوح والشكوى مما يلاقى لا بالدموع والحكمة فقط، وإنما بالكلام أيضاً لو كان قادراً عليه:
- مازلتُ أرميهم بثغرة حمره ولبائسه حتى تسريل بالدم (٢)

(١) جزر السباح، طعم لها

(٢) تنتج: تله.



فلزور من وقع القنا بلبابه وشكنا إلى بعيرة وتحمصم^(١)
لو كال يحري ما المحاروة لشمكي وكان لو علم الكلام مكلمي
بعد هذا كله لم تقف مكانة الخيل عند حد في نفوس الفرسان، وإنما ظلت تعلو مع تنامي
مفهوم الفروسية وازدياد الفرسان، ولهذا عدا وصفها موضوعاً شعرياً بارزاً تفوق في أهميته
على وصف النساء، ولمع في هذا الموضوع عدد من الشعراء تباينت حول أسماؤهم نجوم
الإعجاب والمحبة، فتبعهم الأذان كما تتبع العيون أبطال الرياضة ومشاهير الغناء في
عصرنا، من هؤلاء أبو ذؤاد لإيادي، والطفيل الجعدي، والنابغة الجعدي، وقد دفع التنافس في
هذا الأمر بعض الشعراء إلى أن يحاول جمع كل ما تتمتع به الحيل من محاسن فسي بيت
ولحد^(٢)، قال أحدهم:

وقد اغتدي قبل ضوء الصباح وورد القطا في الفلاة كث^(٣)
بصافي الثلاث، رحيب الثلاث قصير الثلاث، طويل الثلاث

ولا شك أن القارئ المعاصر يقف مذهوئاً ومنشأً أمام هذا التثني اللفظي الذي ورد في
البيت الثاني أربع مرات، وكأنه أمام لغز يعرضه برقامح نسبية إذاعي خفيف الظل.

غير أن هذا الكلام المشبه باللفظ حله سهل على النحو الآتي:

* الثلاث الصافيات هي: العين، اللون، ذرة الشعر.

* الثلاث الرحيبة هي: البطن، الشدة، الأنف.

* الثلاث القصيرة هي: الظهر، الرمخ، عسيب الذنب.

* والثلاث الطويلة هي: الشعر، العنق، الرأس.

ولما وصف الشعراء محاسن الحيل لم يغفلوا عن وصف عيوبها، وكأنهم يُسَهِّلون الراغبين
في اقتنائها إلى تجنب تلك العيوب كاسترخاء الأكتاف، وضيق الكتف المفترط، وقصر شعر
الناصية أو كثرتة الشديدة بحيث يعطي عيني الحصان^(٤).

كذلك لم يغف عنهم أن يصموا توزيع المهام على الخيل بحسب أنواعها^(٥)، فكان الفرسان
يختارون:

(١) البيان: المصدر - قريل - تملأ

(٢) التحمصم: صوت الفرس المتحمص

(٣) الفروسية في الشعر الجاهلي - بري حمودي القيسي - ص ١٦١.

(٤) موضع معروف فيه ماء.

(٥) المصدر السابق - ص ١٦٢.

(٦) المصدر السابق - ص ١٦٤.



الإناث للغارات.

الحوّل للسير والعسكر والحصون.

الخصيان للكمائن لما تتمتع به من الصبر.

ويعثر المتأمل في وصف الخيل على حالات تتصف بالطرافة والإدهاش، من ذلك حالّان: الأول: أن الفارس كان يرفع عطاء رأسه، ويضعه على رأسها، ولنا أن تخيل دلالة هذا العمل. هل هو دوع من الملاعبة مثلاً يفعل بعض الأناء مع أبنائهم؟ أم هو لهو لمجرد التهور؟ أم أنه تكريس لإعزازها وارتفاع به إلى درجة أعلى، فعطاء الرأس عند العرب معمم برموز الكرامة والهيبة، قال مالك بن نويرة واصفاً ما خص به جواده من اللبس وعطاء الرأس:

قله ضريباً للشُّول إلا سؤره وللجل فهو مرئب لا يُخلع^(١)

الثانية: أن زوجة الفارس العربي كانت تغلر من جواده، حتى كاد يكون ضربة لها، فإضافة إلى إيثاره بالطيب عليها رأت أنه أثره بالمحبة والرعية، فيأتي جوابه على غيرتها صريحاً فيه مدعية حقيقة بأن الجواد في ساعة الفتنة هو الأنفع.. حتى للزوجة لو وعت ذلك، إذ لا تستطع في الشدائد أن تقوم بما يقوم به، هذه الحالة نجدها عند الأعرج المعلى الذي قارن بين الزوجة وبين حصانه الوردي^(٢):

أرى أم سهل ما تزال تعجّبُ تلوم وما أدري عسلاًم توجّع
تلوم على أن أعطي سورذ لقحة وما تمنوي والورد ساعة تعوغ^(٣)

وعنزة ومواه هدد الزوجة بالهجر إن عادت إلى مشاعر العيرة نحو مهره. أمام هذا قد نتسرع نحن اليوم فنتهم هؤلاء الفرسان باحتقار زوجاتهم، وعدم مراعاة الطبيعة الأنثوية، إلا أن خطر الحرب الدائم الذي سبقت إليه الإشارة من ناحية، وصراحة البدوي الذي لم يصل إلى لسانه ريف المدن ومجاملاتها من ناحية أخرى.. هذين العاملين دفعوا العارس القديم إلى هذه للمواقف، أم مبرلة المرأة عندهم فنستطيع أن نعرفها من حالات أخرى.

الشعراء والمنطور الوطيفي:

برر هذا المنطور أيضاً في رؤية الشعراء لأدوات الفروسية بنوعيتها: الأسلحة والخيل. فتحدثوا من خلاله عن الوظائف التي تقوم بها في عصرهم، وهي:

(١) الضريب: الخالص من اللبن - السور: ما يبقى منه - الجل: العطاء.

(٢) كتاب المماسة - أبو تمام - من شرح المزيوني ٢٤٩/١.

(٣) نسخة: شربة صليقة.

١- وسيلة لرد الظلم: من المؤكد أن هذه أهم وظيفة لأدوات الفروسية في نظرهم، سواء جاء ذلك الظلم من قبيلة طمعت بخيراتهم، وزاحمتهم على مرعيهم ومائتهم، أو من عنو خارجي كالزوم أو الفرس سوكت له نفسه أن يجرح إياهم أو يستحب بهم، أو من حاكم متفطرس فكر في أن يجعلهم عبيداً، حينئذ تتحرك الأسلحة في أيديهم لتعيد ميزان الكرامة المختل إلى حالة التوازن.

ومن الملاحظ أن لغة العرب الجاهلية تطمح بمعدبات العرة والإباء كالشرف، والأنفة، والحمية، كما أنهم سموا ديار القبيلة موطناً أو حياضاً، وجعلوا من حمايته واجباً جماعياً لكل أفراد القبيلة، ورمزاً أعلى للكرامة، وليست كثرة القتال في ذلك العصر علامة على الشر المناهض، لكنها - عند أكثر الدارسين - علامة على رفض المنلة والهون.

من الشواهد على مسألة العنو الخارجي مواجهتهم للفرس في موقعة ذي قار بسيف لا تهاب قوة الخصم المتفوق عدداً وعتاداً، فكانت تحصد منه الرؤوس حصداً، قال الأعشى:

جَاحِجٌ وَبَنُو مَلِكٍ عَطَارْفَةٍ مِنْ الْأَعْجَمِ فِي آذَانِهَا النُّطَفُ^(١)
إِذَا أَمَلُوا إِلَى النَّشَابِ أَيْدِيَهُمْ مَهْمَا يَبِيضُ لَقَطْلِ الْهَامِ يُخْتَلَفُ

ومن الشواهد على التصدي طعiban الحكم: حكاية تدورلها الرواة عما فعله عمرو بن هند ملك الحيرة، إذ ضرب مثلاً معتزلاً في الأنانية والعمل لمصلحته الخاصة، فسيطر على الماء لنهاراً وبنائيم، وعلي النحل والسماتين، وحاول إلال الناس أنفسهم، فأعلن الشاعر المقتبس رفضه لذلك كله قاتلاً:

أَلِكِ السَّيْدِيرُ وَبَارِقُ وَمِبَايِضُ وَالِكِ الْخَوَرِثُ^(٢)
وَالْقَصْرُ ذُو الشَّرَفَاتِ مِنْ مَسْنَدِ وَالْخَلِّ الْقُبُثُ^(٣)
وَالنَّعْبَةُ كُتْبُهَا وَالْبَدْرُ مِنْ عَانٍ وَمُطَلَقُ
وَتَظَلُّ فِي ثَوَامَةِ الْـ مَوْلُودٍ يُظْلَمُهَا نَحْرُ^(٤)
قَلْبِنِ تَعَشُّ قَلْبُ الْـ أَرْمَاظِنَا مِنْسِكَ الْمُفْثُ^(٥)

٢- وسيلة للرزق: إذا قرص الجوع بطونهم في سنوات الجذب، وسمعوا بكاء النساء والأطفال، وهددهم الموت بالروال لجؤوا إلى أدوات الفروسية، يغيرون بها على القبائل الميسورة أو على ديار الحساسنة والمنادرة ذات الحيرات الوفيرة، وعدد الصغار كانت هذه

(١) جاحج: سلة - عطارفة: شراف - في آذانها النطف: كان الفرس يضعون علامات مميزة في آذانهم.

(٢) السيدر، بارق، مبايض، الخورث من قصور عمرو بن هند.

(٣) أي أن هذا الملك يحضب إذا نفذ النمن شيئاً كقولاً يعادل تولمة المولود، والثوامة: الثوراة التي يلعب بها الصبيان.



ابونت الفروسية في الشعر الجاهلي

لأدوات على الدوام تحمل طابعاً اقتصادياً، فمنها طعامهم وكماؤهم وباقي حاجاتهم، وكانت نساء انصعاليك يخنن عليهم من الموت، فالقبائل لها حُماتها والقوافل عليها حراس أشداء، لكن الفقر المتفالم جعلها خيارهم الوحيد، قال عروة بن الورد لزوجه:

لَقِيَّ عَلَى السَّوْمِ يَا بَيْتَ مَتَدَّرٍ وَنَاسِي وَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فَاسْهَرِي
تُرِييَ أَطْوَفَ فِي الْبِلَادِ لَعْنِي أَحْلِيكَ لَوْ أُعْذِكَ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِي

٣- ربطوا بها العهود والمواثيق عند الصالحة ضماناً لعدم تجدد النزاع بين القبيلتين إذ قد يُقدّم رعيم القبيلة الأولى أحد سيوفه، فيقوم رعيم القبيلة الثانية بتقديم أحد رماحه، ومن المعروف قديماً أن حاجب بن رزلة أودع قومه عند ملك الفرس وثيقاً للعهد السدي قطعه على نفسه بأن تتوقف قبيلته عن شن الهجمات على الديار الفارسية.

ولم يكن رهن الجاهليين لأقواسهم عندما يعلنون التزامهم بعهد من العهود، أو يدفع مال متحقق للآخرين عليهم إلا ديبلاً على ما تحمله أدوات الفروسية في القلوب من منزلة عالية، لذا كانوا يسرعون إلى فك الرهن يدفع ما يجب دفعه. قال فراد بن حنش^(١):

وَبَحْنُ رَهْنًا لِلْقَوْمِ شَتَّ فَوَيْتَ بِأَلْفٍ عَلَى طَهْرٍ الْفَزَارِي أَقْرَعَا

٤- دفعوا بعضها دياتٍ لقتلى: يسكيناً لقورة الدماء، وجنوحاً إلى السلم كان القتل يدفعون الإبل لهيلة المغتوبين. تافنان أو أكثر مبادل كل قيل، والإبل - كما نسم - تشبه الخيل فهي مستخدماتها للحرب والفروسية، وقد يقوم بنفع الدية رجل كريم يحسر المال ويربح المجد مثلم فعل هرم بن سنان والحرث بن عوف اللذان تحملاً ديات القتلى في حرب داحص والعبراء، فاستحقا مدح زهير بن أبي سلمى:

بِمَيْتَا لِنَعْمِ السَّيْدَانِ وَجِدْتُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمٍ^(٢)
تَدَارَكْتُمَا عَيْسَاءَ وَذُبِيَانٍ بَعْدَمَا تَغَاوَا، وَنَقُوا بِبَنِيهِمْ عَطِيرَ مَنَشَمٍ^(٣)

البشعراء والمبطلون الإنساني:

إضافة إلى الجوانب السابقة استعمل عدد من شعراء الجاهلية بعضاً من أدوات الفروسية، ولا سيما الأسلحة في معاني خاصة ذات فضاءات إنسانية جديدة بالتأمل، من ذلك أمرن:

(١) التافنان - أبو حنيفة ميمر بن النخعي ١٦٥/٢

(٢) السحيل: العجل المرحى - المبرم: العجل المحكم القتل، والمقصود من السحيل هو أفضل الناس في كل الأحوال

(٣) عطر منشم: صلب يتليقون به قبل الذهاب إلى الحرب، ويُسرب به القتل في النوم

أولاً رَأَوْا فِيهَا بَدِيلًا عَنِ الْأَهْلِ الْقَسَاةِ:

وهذا طريف أو عجيب، أي إن الأسلحة - على صلابتها - قامت بدور نفسي مريح، فصارت تمنح صاحبها التمتع المنبسط من أهله المحبة والوداد والرعاية. إن هذه الحالة التعويضية نجدها عند الشعراء الصعاليك الذين تنكّر لهم المجتمع، ولم يسلموا من ظلم الأصنام والأخوال وربهم الآباء أيضاً، فانتطلقوا إلى قضاء الصحراء يقتفون فيه هواء الحرية، ويبنون علماً خاصاً بهم يألّفون فيه الصباغ والنمور ويأخون الأسلحة التي تحميهم من الخطر وترعى حياتهم، قال الشنفرى مندداً بمظالم الأهل:

ولي دونكم أهول: ميّدة علس^(١) وأرقط زهلول، وعرفاء جبال^(٢)
وإني كهاني فقد من ليس جازياً بحصني ولا في قربه متعلّ
ثلاثة أصحاب: فسواد مشيع وأبيض إصليت، وصفراء عيطل

وموضع للشاهد هو الشطر الثاني من البيت الأخير، فالأبيض الإصليت وهو السيف، والصفراء العيطل وهي القوس يقدمان للشاعر بمعونة قلته الشجاع كل ما يكفيه بيم كاست صعبة نويه لا تغني ولا تنمر

ثانياً مزجوا بينها وبين الحب

وهذا طريف أيضاً، وقد يتوحيح حاجب القارئ من شدة العجب، فالحب بعيد عن السلاح المنتمي إلى عالم الحرب، بل يبدو نقیضه الأكبر.

غير أن السلاح والحب - رغم هذا التصور عن تباعدهما - تداخلتا في قصائد شعراء الجاهلية، وسأكتفي في هذا الأمر بذكر بعض النقاط:

* بعض الجاهليين قاتل بسيفه دفاعاً عن الحبيبة، فقتل دونهما أو حماها، وبعضهم حطف صبية أحبا بعد أن حال أهلها بينهما، ولقداء هروبهما معاً أتركتهما الرماح، أو نجحا في الهرب.

* بعض الجاهليين كان عائداً عارقاً في الهوى إلى أذنيه، وكان فارساً للقبيلة أو مريد هرسبها كعنتر الذي يمكن أن تلقى به (بطل الحرب والحب)، ورغم تعنت الأعراف الجاهلية ضد هذا الحب، إذ حاولت تلك الأعراف أن تمنع زواج عنتره العبد بعبلة الحرة، أقول: رغم هذا التعتن ظل عنتره وفيها لقبيلته يدفع عنها، لكنه وهو في جحيم المعركة يتذكر عبلة بينما للسيف والرماح تشرب من دمائه:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي

(١) سيد صلت: ذهب خيول - أرقط زهلول: تمر حيرقت - عرفاء جبال: ضبع لها شعر طويل في رقبته.

أدوات الفروسية في الشعر الجاهلي

فوددتُ تغيبَ السيوفَ لأنها لمعتَ كيارقِ ثغركِ المتبسّم

* بعض الجاهليين أو أكثرهم حينما تحدث عن أثر الحب في نفسه شبه ذلك الأثر بأمر له علاقة بالأسلحة كالقتل والضرب، وهم لا يريدون القتل والضرب حقيقة، وإنما يريدون تصوير قوة الحب وسحابة الخلاص منه، قال امرؤ القيس يعاتب عذرة:

أغرّك مني أن حبك قلّلتني وأنتَ مهما تأمرني القلبَ بفعل؟
وما ذرفتَ عيناك إلا لتضربني بسهميك في أعشور قلبٍ مقتّل

* بعض الجاهليين أخيراً جمع بين الحصان وهو وسيلة من وسائل الفروسية وبين المرأة وهي وسيلة الحب أو الشريك الثاني فيه، جمع بينهما في سياق الحديث عن ملاذاته الشخصية التي من أجلها يعيش، ويندفع إلى الحياة بروح الفتوة، قال طرفة بن العبد:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وحبك لم أحفل متى قلم عودتي^(١)
فمنهن ميقُ العبدلاتِ بشربة كميتُ متى ما تعلّ بالماء تزيدي^(٢)
وكرّني إذا نادى المضطربُ مُحْتَبِلُ كيبِد الغضبا نيهته المتورّد^(٣)
وتقصيرُ يوم النّجس، والدجنُ معجب يهكسه تحت الطّراب المُمعد

إن الحصان في الأبيات هو: (المحب)، والمرأة هي: (البيهكة)، وطرفة من هذا وتلك بين نشوة، تأتيه إحداها عندما يركب حصانه المحب ويعبت المستجد به من الضعف، وتأتيه الثانية عندما يقوم بريارة المرأة البهكة (المعتلة صحة ونضارة) في اليوم الغائم البارد، فيعصران معا عناقيد المتعة.

في الحقيقة لم يكن هذا التمازج بين الحب وبين بعض من أدوات الفروسية - كما ظهر في الاستشهادات السابقة - أمراً شاذاً فرضه طبع غريب لدى الجاهليين، لكنه يكشف عن ظلال من التشابه بين هذين الأمرين الكبيرين: الفروسية والحب، فكلاهما ينطوي على معامرة كبرى، ويحتاج إلى جرأة، وكلاهما أيضاً يضع الإنسان على حافة صر كبير أو هزيمة كبيرة.

(١) لم أحفل متى قلم عودتي: لم أهتم متى وقع موتي.

(٢) كميت: حراء اللون.

(٣) المعتد: المستجد الذي كثرت همومه - المتورّد: القادح إلى الماء ليشرّب، والمقصود: أنه يقدم عونه للمستفيد به بكل حماسة وانفاج.

التدريب وأدوات المروسة

أوردت لهذا الجانب عموماً خلاصاً لأهميته غير العادية، بل إن الجوانب الأخرى التي جرى الحديث عنها لا يمكن أن نثر من دون التدريب واكتساب المهارة القتالية. فما الجدوى من سيف يدار ورمح صلب إذا لم نملك بهما يد حاذقة تهمس أصابعها للسلاح فيطير؟ وكيف يستطيع الإنسان أن يردّ الظلم وحبرته القتالية محدودة لا توارى حبريت الظالمين ولا تنفوق عليها؟!

لهذا كلّ أدرك العربي إدراكاً عملياً أن التدريب من مقدمات النصر، فتدرب على امتطاء الخيول والجمال، ولاعباً أفرانه - على سبيل التجربة - بالسيف والرمح، وكثيراً ما اختلطت تدريباتهم بروح المرح والتحدي، كأن يتراهنوا على إصابة السهم لعين غزال أو حبة تمر في نخلة عالية، وكثيراً ما أدت المراهنات إلى نزاعات بين الأقارب. ولعل من المعيد أن أذكر بأن الصحراء بطبيعتها القاسية كانت تقدّم للناس تدريبات يومية على القوة والرشاقة، فهم مضطرون إلى الجري وراء حيواناتهم المانعة، وإلى تساقق التحلّ والجمال، ولأجل الحصول على الماء قد يقطعون مسافات بعيدة، وحتى الأطفال في ساعات اللهو يسابقون الحيوانات الأليفة، فيكتسبون نشاطاً وقوة مكرة.

ثمة كتب كثيرة نشرت إلى تدريب المقاتلين من خلال الحديث عن الفروسية العربية وأصولها وطرق تعلمها، ومما ورد في بعض تدريباتهم على السيف مثلاً أن الشاب أو الفتى كان يغرس في الأرض قصبة رطبة طويلة، ثم يطلق محاولته، وعندما تصبح في مدى سيفه عليه أن يقطع جزءاً من رأسه، والقطع يكون إلى جهة اليمين، ومن الداخل إلى الخارج حتى لا يصيب الشاب رأس حواده، أو يلحق ضرراً بنفسه، وما يزال هذا الشاب يعاود الكرّ على القصبة حتى ينقاصر طولها، فيغدو ذراعاً.

وإذا كانت القبائل تتفاوت في دروسها التدريبية، كما تتفاوت في كثرة معاركها التي تصيف إلى مهارتها مهارات جديدة، فإن ثقتها بمقاتلتها ترتفع إلى درجة عالية تبعاً لذلك.. حتى تصير في بعض الأحيان غروراً فجاً، وهذا ما نجده مثلاً عند التعلبين أصحاب المعارك للكثيرة، قال شاعرهم عمرو بن كلثوم:

متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا في اللقاء لها طحيناً
وقال الطفيل العبوي ذامياً في الفخر إلى شوط بعيد:
وهنا ترى الطولى وكل سميدع مدرب حرب وابن كل مدرب^(١)

(١) الطوسي: الفخر والتهاني - سميدع: السيد للنجاح.



أدوات الفروسية وأخلاق الفارس العربي:

هذا جانب مهم آخر أحببت أن أفرده له فقرة خاصة، ومنذ البداية ألح علي السؤال الآتي: إذا كانت أخلاق الفرسان العرب حصة عظيمة تتضمن الشجاعة، والشهامة، والنجدة، والإيثار إلى جانب الحدة والعنف في مواجهة أهل الظلم، وسوى ذلك من الفضائل، فمن أي نبع جاءتهم هذه المنظومة الأخلاقية؟

سقول قنل: إن النبع هو الأرض العربية، وحالة الفروسية التي عاشوها، وهذا صحيح، ولكن.. أليس لأدوات الفروسية نفسها أثر في هذه المسألة؟

الجواب بـ (نعم) أو بأكثر من (نعم) واحدة، فكما يؤثر الإنسان في الأشياء، تؤثر فيه، وتطعمه بطوايعها.. حتى إن فريقاً من المشتغلين في العلوم السيكولوجية يقول: إن سلوك البشر يكاد يكون محصلة لعل الأشياء فيهم ولمجمل الظروف المحيطة بهم، وعن أدوات الفروسية اعتقد أنها تركت في أنفس الفرسان أثراً تشبه الوشم، ومنها تعلموا للكثير الذي صار جزءاً من أخلاقهم، من ذلك مثلاً:

• اليقظة والاستعداد الدائم، فالسلاح يقول لصاحبه: إذا كنت منراحياً أكلت لحملك العليور.

• الصلابة، وتأتي من صلابة السلاح التي لا يليق بها إلا رجل صلب.

• الصبر.

• الجرأة.

• المهارة ليقطع الفرسان النصر.

• الصدق، فالأسلحة تنحار إلى الأكف والأقوى ولا تجامل، من هنا كان أكثر فرسان العرب يعترفون لأعدائهم بالكفاءة الحربية، ولا يخفون إعجابهم بهم، وقد تشكل من هؤلاء كبار بارز، وظهر في الشعر قصائد كثيرة سموها (المنصفات)، لأن شعراءه أنصفوا أعداءهم حينما وصفوهم، وكان منهم المفضل الككري، إذ وصف بأمانة عالية ما جرى بين قبيلته وقبيلة خصومه من قتل متماثل وصحايا متماثلة، وبكاء النساء في الجانبين^(١):

هم صبروا، وصبرهم تلبد
على العزاء إذ بلغ المضيق^(٢)

تلاقينا بغيبة ذي طريف
ويعصمهم على بعض حنيش^(٣)

فجاؤوا عرضاً برداً وجنتنا
كعرض السيل ضاق به الطريق

مشينا شطرهم ومشوا إلينا
وقلنا اليوم ما تقصى الحقوق

(١) الأصمعي - الأصمعي أبو سعيد عبد الملك - ص ٢٣٧

(٢) المرآة: الشدة.

(٣) حقيق: غاضب، حاد.

وكم من سيد مذـ ومنهم
فأشبعنا السباع، وأشبعوها
بذي الطرفاء منطقـه شهيق^(١)
فراحت كلهمنا تنق يعوق^(٢)
نساء ما يسوغ لهن ريق

هي الصن.

إذا نظرنا بطريقة ثانية في هذا الشعر السابق كله الذي تمحور حول أدوات الفروسية لنعرف حدود الفن فيه وبنيته بعد أن عرفنا من خلال نظرتنا الأولى أنهم محصولات الرؤية من الأفكار.. بدأ قمت بهذه النظرة الثانية وجدنا ما يلي:

أ- تولمة بين الشكل والمضمون، وهذه التولمة ذات بُعد جنسي أو عفوي لدى أكثر الشعراء الذين استشهدنا بأبيائهم.. أي إن صنعتهم الشعرية استلذت إلى الدوق قبل كل شيء، ولم تستند إلى معرفة مدرسية منهجية بأصول الشعر، غير أن دوقهم لا يمكن الاستخفاف به، فهو نوق فني مصقول بما حفظوه ورووه من الشعر.

ب- يبدو كثير من الألفاظ في التولمة الأولى غريب أو مسنوعاً في العربية وكأنه يشكل حجاباً بين القارئ وبين التواصل مع النص، وقد يفهم بعض الدراء أن هؤلاء الشعراء كانوا يعتمدون ذلك إظهاراً لبلاغته والعصبة إلا أنهم في الواقع كانوا على النقيض من هذا الزعم صادقين مع بيتهم ومفرداتهم وجميع معطياتها ولم يقفوا فيما وقع فيه بعض شعرائنا المعاصرين من زيف.

وأسطيع أن أصيب في مسألة الألفاظ أب بأمعان الطر بكتشف براعة في اختيار ألفاظهم الذي تم على أساس من إحسن أو حسن الكلمات بأصابع القلب الحفية للتمييز بينها، وانتقاء الأفضل، وقد حاولت مثلاً أن أفهم لماذا اختار الشاعر نوس بن حجر كلمة: (ألهاب)، ومعدّها: (المهاوي) بدلاً من (وديان)، وهي صالحة للحلول مكانها في الوزن، والمعنى، فخيّل إليّ أن الكلمة الأولى تتورّ المعنى المقصود بظل من الرهبة والخوف، فالألّهيب فيها إشارة إلى المهاوي التي تلهب قلب الناظر بالفرع، بينما تؤدي كلمة: (الوديان) المعنى بطريقة مادية حيادية.

ج- غنى تشكيلات الصور والمشاهد والمرد وتنوعها: ظهرت هذه التشكيلات في المقطعات التي استشهدنا بها، فشاعر استعان بالصور، وآخر استعان بالمشاهد، وثالث استعان بالمرد، وأكثرهم جمع بين الثنتين من هذه التقنيات أو بينها جميعاً، وقد امتلكت صورهم ومشاهدهم وسردهم فاعلية بنيوية على صعيدي الشكل والمضمون، ولو حرصنا أن

(١) ذو الطرفاء: اسم موضع

(٢) تنق: المثل.



نحذف إحدى الصور مثلاً، ونؤدي المعنى أداءً مباشراً وجدنا مستوى الشعر يهبط إلى حالة مزرية.

من الصور: صورة السيف الذي يقطع العظم بمجرد لمس.
من المشاهد: حصان عنزة المتعب في المعركة، وهذا المشهد يمتد على ثلاث مساحات: أرض المعركة، نفس الشاعر، نفس الحصان، وله تفاعلات داخلية، وإيماءات قريبة وبعيدة تتصل بالاستبطان والاستبدال النفسي.^(١)

من السرد: حديث أوس بن حجر عن تسلق الجبل لبلوغ شجر التبع في أعاليه، وهاهنا يستفيد الشعر من خصائص القصة، ولا سيما في مسألتي الصراع والتشويق، فومح القارئ لذة مصاعفة.

د- التفتيح الفني: برز عند بعضهم رغم أن الحالة العفوية تعب على معظم شعراء الجاهلية حتى خارج موضوع الحرب وأدواتها، ويعني التفتيح العودة إلى القصيدة بعد ساعة النظم الأولى للتبديل، والحذف، والإضافة وصولاً إلى سوية عالية من الجودة، وقد تكون من هذا مذهب سماء النقاد: (مدرسة عبود الشعر)، ونراه في الأمثلة السابقة عند أوس بن حجر الذي تلمذ على يديه رهير بن أبي سلمى، ومار في شعره على هدي المذهب المذكور.

الختمة:

لعلنا من خلال ما سبق أدركنا ما لأدوات الفروسية من دور في انتصار الفرسان، وإغرائهم بمواجهة الموت بشجاعته، ومن أثر في أخلاقهم لقد رسم لنا الشعر لوحات لهذه الجواثب كلها، بل إنه حملنا بجناحيه إلى حريرة العرب، وجعلنا نرى السيوف والرماح في أيدي الفرسان، ونشهد فعلها في ساحات الحرب، ولم ينس أن يحدثنا عن صنعها الجيد، وطرائق حملها، والعلاقة الرائعة بينها وبين المقاتل، كذلك رسم لنا لوحات أخرى للحيل ومحاسنها وعيوبها، وتعلق الفرسان بها إلى درجة صارت عندهم أعلى من الولد وشريكة العمر!

وعرفنا أيضاً ببعض ما قام به الشعراء من استعمالات طريفة لأدوات الفروسية في موضوعات مختلفة عنها كالحب، واستعويض عن الأهل، وقد كان ذلك دليلاً على براعتهم ورهافتهم.

بعد هذا كله نجد أنفسنا أمام سؤال كبير: إذا كانت أدوات الفروسية من السيوف والرماح والخيول قد صارت جزءاً من الماضي المختلف في معطياته وأدواته عن حياتنا الراهنة، فهل علينا أن نتأسي للفروسية نفسها، ونضعها في قبر من الذكريات مكلل بالورود؟

(١) الاستبطان: كثف الباطن الاستبدال النفسي. أن يتحدث الإنسان عن غيره، وهو مع حديثه عن الآخر يتصد نفسه، واعتد أن عنزة من خال الحصان يومئ إلى عنائه، وإلى رغبة في التشويق.

أعتقد أن الفروسية مازالت تستطيع أن تحمل لوجودنا ظلالاً دافعة ومعاني طيبة، ما أجمل أن تتمثلها في ملوكنا بطريقة عصرية، فنتفاني في حزمة الجماعة فسي الحي، والأسرة، وأماكن العمل، ونروّدها بالجرأة على قول الحق، ونحمي الضعفاء ولو برأي شجاع أو موقف نبيل.

المراجع:

- ١- الحرب عند العرب- ط١- إبراهيم مصطفى المحمود- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق ١٩٧٥.
- ٢- شرح ديوان العناسة- ج١- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن الموزولي- ت ٤٢٩هـ- تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون- ط٢- مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧م.
- ٣- لأصمعيات- لأصمعي أبو سعيد عبد الملك بن قريش- ت ٢١٦هـ- تح: عبد السلام هارون وأحمد محمد شلكر- طبعة. دار المعارف بمصر ١٩٥٥م.
- ٤- العصر الجاهلي- ط٢- تاريخ الأدب العربي- د. شوقي ضيف- الناشر: دار المعارف بمصر.
- ٥- الفروسية في الشعر الجاهلي- ط١- نوري حمودي القيسي- الناشر: مكتبة النهضة- بغداد ١٩٦٤.
- ٦- النقائض بين جرير والفرزدق- أبو عبيدة معمر بن المنذر- ت ٢٠٩هـ- تصحيح: محمد إسماعيل عبد الله الصاوي- طبع في مطبعة الصاوي بمصر ١٩٣٥م.
- ٧- ديوان الأعشى- ت ٦٢٩م- ط٢- الناشر: دار صادر- بيروت ٢٠٠٣م.
- ٨- ديوان امرئ القيس- تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- ط٣- الناشر: دار المعارف بمصر ١٩٦٩.
- ٩- ديوان طرفة- ت ٥٦٤م- الناشر: دار كرم بدمشق.
- ١٠- شرح ديوان عنزة- ت ٦٠١م- منشورات: محمد علي بيضون- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان ط٢ ٢٠٠٢م.
- ١١- شرح القصائد العشر- الخطيب التبريري- تح: د. عمر الدين فباوة- ط١- الناشر: المكتبة العربية- حلب ١٩٦٩.
- ١٢- شعر الحرب في العصر الجاهلي- ط٣- د. علي الجندي- الناشر: مكتبة الجامعة العربية- بيروت ١٩٦٦.



آراء وتعقيبات

حول موقفي من شعر الحر

نازك الملائكة

قرأت في الجزء التاسع من مجلة « الأعلام » سنة ١٩٦٦ مقالا عنوانه « الشعر بين عهديه الموزون وغير الموزون » للسيد سعيد زايد^(١) ، وقد تحدث الكاتب عني خلال المقال وإن كان لم يذكر اسمي بصا وإنما سماني « أديبة عراقية مشهورة » حيناً و « بعضهم » حيناً آخر . وقد وقف عند قصيدتي المترجمة « مرثية في مفسدة ربيعة » فاستلح منها مقطعين نسخهما عن الطبعة الثانية من ديواني « عاشقة الليل » أحدهما على اسمي كنت شعر الشطرين العربي المارح كناية الشعر الحر ، طائفاً انني وضعت بذلك أن تبسود القصيدة وكانت من الشعر الحر^(٢) .

والواقع أن هذه القصيدة قد كنت في الطبعة الأولى من الديوان كتابة طبيعية ذات شطرين ، ومنلتها في ذلك كل قصائد البحر الخفيف ، واضطرت في الطبعة الثانية أن اكتبها كتابة الشعر الحر لأن حجم الطبعة كان من القطع الصغير ، وقد فعلت مثل ذلك بقصائد البحر الخفيف جميعاً بسبب طول الشطرين في هذا البحر . وخير دليل على انني لم اصعد ايهام القارىء بأن هذا شعر حر اسمي ثم اصنع مثل ذلك بعضائس الشطرين الأخرى و « عاشقة الليل » كله من شعر الشطرين .

يضاف الى ذلك انني تحاشيت قسمة الشطرين بحسب وحدة التدوير في آخر الشطر الأول ، وأما قسمتهما قسمة تسلم فيها الكلمة المدورة من التمزيق الى كلمتين اثنتين ، وحاولت أن أحكم المعنى في هذه القسمة ، فكان الشكل الذي يشبه الشعر الحر . ولقد صنعت مثل هذا بكل قصيدة من البحر الخفيف في الطبعة الثانية من ديواني كلها .

واحب ان أنتهز فرصة هذا البيان للتحدث في اشاعة عني شاعت

(١) حدث سهراب بن ذكر اسم السيد (سعيد زايد) في الجزء التاسع من هذه المجلد ، ان له كاتب المقال الذي تشير اليه الاستاذة نازك الملائكة . والواقع ان المقال بقلم السيد « ابو طالب زيان » كما اوضحنا في الجزء العاشر .

شيوعا عظيما في اوساط مختلفة ونشرتها صحف كثيرة في مختلف انحاء الوطن العربي . قالوا وأعادوا وكرروا أن نازك الملائكة قد تراجعت عن الشعر الحر وعادت الى شعر الشطرين . وقد أدت هذه الاشاعة الى أن يرضى عني المنطردون من أعداء الشعر الحر ، ويسخط على المنطردون من أنصاره ، حتى أصبحت موضع حديث المنطرخين جميعا .

والواقع ان الذين يرددون هذه الاشاعة لا يستندون الى اية وثيقة رسمية لذلك احب أن أسألهم هذا السؤال : « أين اعلمت تراجع عن الشعر الحر ومتى » اكان ذلك في مجلة او جريدة ؟ ام كان في مجلس أدبي ؟ » وعند هذا السؤال سيذهل المسؤولون ويحارون . وسرعان ما سيتبين لهم انني لم أتراجع قط عن الشعر الحر لا في مجلة ولا جريدة ولا ندوة ولا مجلس أدبي . ولن يستطيع انسان ان يجادل في هذا او يأنبني بوثيقة رسمية من أي نوع .

وقد فكرت في السبب الذي يمكن ان يكون الاشاعة قد ارتكزت اليه في ذبوعها فخطر لي انني نشرت خلال العامين الماضين قصيدتين من شعر الشطرين هما « أعبى الى الاضلال العربية » و « بحر الوحدة » وقد بقيت الثانية في مهرجان الشعر ببغداد . والظاهر ان بعض الناس بحسبون انني تركت الاوزان الشطرية تركا كاملا . ولذلك رأوا في مجرد عودتي اليها ايدانا بالتراجع . وهذا حسبان معلوط واعم . فانا لم اترك شعر الشطرين قط منذ بدأت دعوتي الى الشعر الحر سنة ١٩٤٩ وهذه دواويني المطبوعة تثبت هذا ، فلم يكن في « شطآن وزماد » الا سبع قصائد حرة ، ولم يكن في قرارة الموجة الصادر سنة ١٩٥٧ الا تسع قصائد حرة والبقية كلها منظومة بالاوزان العربية الدارجة ، وكذلك الامر في شعري المنشور بعد هذا جميعا . وانه ليؤلمني أشد الالام ان يترك الشعراء اوزاننا العربية ليستعملوا الشعر الحر وحده ، وقد بينت في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » ان الاوزان الحرة تنفع الشاعر في بعض أغراض الشعر ولذلك دعوت اليها في حماسة وحرارة ، ولم أفصد قط بدعوتي أن تترك الاوزان الدارجة ونقنصر على الاسلوب الجديد . وأنا لم أزل أكتب الشعر الحر كما كنت ، وراي في مبسوط في مائتين من الصفحات في كتابي المشار اليه ، فارجو الا تتناقل الاوساط الادبية اشاعة لا أساس لها قط ، ولا ينبغي لادب أن يردد حديثا لا سند له .

اما المآخذ التي أخذتها على طائفة من شعراء الشعر الحر ، فارجو الا يخفى انها مأخذ على الشعراء لا على الشعر كله . وادا كنت أنقد هذه القصائد الحرة ، بما فيها من خروج على التشكيلات وشذوذ عما تفياه الاذن العربية ، فان موقفي هذا ليس جديدا وانما كتبت فيه معالا نشرته

محلة » الاديب » عام ١٩٥٢ أي منذ أربع عشرة سنة ، فلا يصح ان يكون رأيي هذ مدعاة الى وصفى بالتراجع . ولقد التزمت بقيود التشكيكية الموحدة منذ أول عهدي بالشعر الحر ولم أزل ألتزم بها . وفي رأي أن الشعراء كلهم سيلتزمون بها في مستقبل الامة العربية .
وللقارىء الكريم تحياتي ..



اساليب التكرار في الشعر

بفلم الوثقة نذكر الموشة



عن نطاق الغرض الذي يستعمل من اجله التكرار ،
ومن أسط الوان التكرار ، تكرار كلمة واحدة في اول
كل بيت من مجموعة ابيات متتالية في قصيدة ، وهو لون شائع في
شعر ، المعاصر ، يسكن ، اليه احياناً صغار الشعراء ، في محاولتهم
تقليد احوال الموسيقار ، اصاندهم الرديئة ، حتى كثرت القصائد
التي يبدأ كل بيت فيها «عد» مثل «انت» و« تعالي » و«هذه»
ونحوها . . . ولا ترتفع عندهج هذا اللون من التكرار الى مرتبة
الاصالة والجمال ، الا على يد شاعر موهوب يدرك ان المعول
في مثله على ما بعد الكلمة المكررة ، فان كان مثلاً ، رديئاً ،
سقطت القصيدة ، والا فلهي في مستوى قصيدة المهشمي « الى
العانة » وهذا نموذج منها :

انت كوخ مشوش في ربات	مصر الصمت سرمدني الخيال
سب دوعي الكلبة اشوي	فيه ، ترمي فجري هذا الجبال
أب صبح محم .. فضاء ..	نظام ، كوكسب .. فضاء ..
مهود تدب فيه حياء	ويحي في جرها الوهب
اب كل الحياء . انت كباي	انت دوعي أبحرنا ليماني
أنت دوعي مجد .. ت لحي	يا مساء على مساء حياتي

وملاحظ ان كثيراً مما كتب لمعاصرون من هذا اللون
ردي ، تطلب عليه اللفظية ، وهذه الرداءة ان طاعة من الشعراء
تضيق بهم سبب التعبير ، فيلجأون الى التكرار ، التماساً لموسيقى
يحسبون أنه يضفي ، او تشبهاً بشاعر كبير ، او مثلاً للرافع .
ومن النماذج المبكرة ، تكرار كلمة « نيت » في قصيدة « نهر
النسيان » لخمود حسن امين ، فهذا تكرار يتعلق تلقائياً
مباشراً ببناء القصيدة العام ، وهو احد الاسباب التي نجعلنا نعد
تكراراً ناجحاً غير لفظي ، كما بعد القصيدة واحدة من اجل ما

على الرغم من ان التكرار كان معروف للعرب منذ ايام
الجاهلية الاولى ، وقد ورد في الشعر العربي بين
الحين والحين ، الا انه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح الا في
عصرنا ، وقد جاءت على ابناء هذا القرن فترة من الزمن ، عدوا ،
خلالها التكرار في بعض صوره من الوان التجديد في الشعر ،
ومن المؤكد ان الانحاء نحو هذا الاسلوب التعبيري ، راد في
المراد بحيث يصح ان نرقبه ، ونقف منه موقفاً بظناً ، يقولون فيها
لا لاني اعده اسلوباً رديئاً ، فهذا جهل عن لوائي ، «و ما لاني»
حين يجد اسلوباً سهلاً يستطيع ان يردي شعراي شاعر الى هاوية .
ذلك ان اسلوب التكرار يخونني على كل ما ينصحه اي اسلوب
آخر من امكانيات تعبيرية ، وهو في الشعر ، مثله في لغة الكلام
يستطيع ان يغني المعنى ويرفعه الى مرتبة الاصالة ، ذلك ان
استطاع الشاعر ان يسيطر عليه سيطرة كاملة ، ويستخدمه في
موصفه والا فليس ايسر من ان يتحول هذا التكرار نفسه
بالشعر الى اللفظية المبذلة التي يمكن ان يقع فيها اولئك الشعراء
الذين ينقصهم الحس اللغوي ، والموهبة ، والاصالة .

والقاعدة الاولى في التكرار ان اللفظ المكرر لا بد ان
يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، والا كان لفظية متكلفة لا
سبيل الى قبولها ، كما انه لا بد ان يخضع ككل ما يخضع له الشعر
عموماً من قواعد جمالية ودوفية وبنائية ، فليس من المبول
تكرار لفظ ضعيف الارتباط بما حوله ، او لفظ بصرمه
اسمح ، الا اذا كان الغرض درامياً ، يتعلق بهيكل القصيدة العام
وستوضح نماذج الشعر التي اخترت ما قصد به ، ولن نخلو
المقال من نماذج للتكرار الردي الذي يهدم الحس الجمالي ويخرج

كتب شعراؤنا المعاصرون. ولعل من المناسب ان اقتطف عودجا من القصيدة ، ولبنسه الفارسي الى الصيغة الكثرية التي سبها الشاعر على ما يلي لفظة « بيت » في كل بيت ، وهو سر حال التكرار ونجاحه :

وسبت الانعام تنقل في الراج سلاطة العصور للقدرا
ونسبت النعم وهو على الاتق شد ميسر الاوزان
ونسبت الربيع وهو عديم الشمر واطير والهدى والاماني
ونسبت الخريف وهو صدمات فحله شبة الاغصان
ونسبت الظلام وهو اسي الارض وتابوت شجرها الخيران
ونسبت الاكراخ وهي قلوب دمايات تفتت بالندى
ونسبت القصور وهي قبور صاكاك اللي من الهان

هذا عودج يتوفر فيه الشرطان ، فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسبق ، وما بعده قد لقي عناية الشاعر الكاملة .

يلي تكرار الكلمة ، تكرار العبارة ، وهو اقل في شعرا المعاصر ، وتكثر نجاحه في الشعر الجاهلي ومنه في شعر المهمل :

ذهب الصلح او تردوا كليا او تحلوا على الحكومة خلا
ذهب الصلح او تردوا كليا او اريدوا عداة سبيل بكر
ذهب الصلح او تردوا كليا او تكان الدابة مونا وذلا

وقد كرر المهمل عبارة « عني ان ليس عدلا من كليب » في قصيدة اخرى اكثر من عشرين مرة على رواية ابني هلال العسكري ... واشهر من هذا تكراره « عبارة » قرنا مربوط المشعر مني » و « المشعر » قرسه وهو يستدعي ، اين تأبرمه على الحرب ، وردا على قصيدة الحارث بن عباد التي استدعى فيها قرسه « العامة » مكررا عبارة « قرنا مربوط العامة مني » .

ولا يخفى ان للتكرار في هذه المواضع كلها علاقة كبيرة بطروفي الشاعر النفسية ، وطبيعة حياته البدوية ... ولا شك في انه كان يلاحظ ان التكرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستقرهم للقتال ، ومن ثم استعمله .

واحد نماذج التكرار المألوفة في عصرنا ، تكرار بيت كامل من الشعر ، في ختام المقطوعة ، وقصيدة ميخائيل نعيمة « الطلأينة » مثال واضح له :

سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر
فاصفي يا رايح	و تقب يا شجر
و سحبي يا عيود	و مطلي بالمطر
يا قصبي يا عود	لست عني حطر
سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر
من سرحي يا حديد	أستند العسر
كأنا الذين لا يد	ولظلام الخسر
و في القصر مات	وانهار انتصر
و حتى يا عود	وانطعن يا قمر
من سرحي الصنيد	أستند العسر

ونلاحظ ان هذا اللون من التكرار لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها ، لان البيت المكرر يقوم بما يشبه عم النقطة في ختام عبارة ثم معناها ، ومن ثم هو يوقف التسلسل وقفة قصيرة وبهي ، لمقطع جديد ، وهذا ان قصيدة نسيمة تقدم نماذج فرعية لمعنى الطلأينة العام ، وقد وقفت كل مقطوعة نفسها على نموذج فرعي واحد انتهت عنده ، وهذا سر نجاح التكرار في القصيدة . ويफल هذا التكرار في القصائد التي تتسلسل معناها تسلسلا داعي فيه للتقطع . ومن نماذجه قصيدة عنوانها « سبعين » لبدر شاكر السياب ، يبدو التكرار في ختام كل مقطع منها صادما يعوق التسلسل ، ويوقفه دون داع ، وهذا مقطعان منها :

ذرا أي تقيان الظلال	على روعي لمستهم الغروب
فرا ما أبي والسراج الخرس	بطاردني في اوتناش ريم
وحلت بي الاوحة الخائبات	جباري ، يا ليجدار الذهب

سيرته الساب في بارك بيرغوت

الأحد في ٤ ايار ١٩٥٢
جائزة يوسف فرعون الكبرى
مع كأس مقدمة من السيد هري فرعون
هنديكاب لحيل الدرجة الثالثة والثانية
التي عمرها ٣ و ٤ سنوات
مسافة ١٩٠٠ متر

الأحد في ١٨ ايار ١٩٥٢
جائزة المركيز جان دي فريج
مع كأس مقدمة من المركيز موسى دي فريج
هنديكاب لبوية الدرجة الثانية والاولى
مسافة ١٦٠٠ متر

الأحد في ٢٥ ايار ١٩٥٢
جائزة بيروت الكبرى
هنديكاب لحيل لدرجة الاولى
المسافة ٣٨٠٠ متر

ومن امثلك قصيدة « الصباح الجديد » لابي القاسم الشابي وقد
كرر المقطع التالي فيها اكثر من مرة :

اسكني يا ديار	واسكني يا شعوب
مات عهد النوح	وزمان الجنون
واطل	من وراء القرون

ومع ان هذا التكرار لم يضر بالقصيدة ، الا انه لم يذهب
كثيراً ، وربما كان اجل لو حذفه الشاعر بالقصيدة من دونه لا
تخسر شيئاً ، وبلاحظ ان هذا التكرار المنطقي يحتاج الى وعي
كبير من الشاعر ، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد الى مقطع
كامل ، واضعن السبل الى نجاحه ان يعيد الشاعر الى ادخال
تغيير طفيف على المقطع المكرر ، والتفسير السيكولوجي لجمال
هذا التكرار ، ان القارئ ، وقد مر به المقطع ، يتذكره حين
يسود اليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة ، وينتظر غير واع
ان يعده كما مر به تماماً... ولذلك يحرص برعشة من السرور حين
يلاحظ حاجة ان الطريق قد اختلف ، وان الشاعر يقدم له في
حدوده ما سبق ان قرأه ، لوأ جديداً ، ولا اجد في ما بين يدي
من النواوين نموذجاً اعرفه لهذا التكرار باستثناء قصيدتي
« الجرح المصعب » التي نشرت في مجموعتي « شظايا ورماد » -
فالمقطع الأخير في هذه القصيدة تكرار ملون للمقطع السابق :

ويهدى الى ان التكرار في قصيدة « الجرح المصعب »
على الرغم من الوان مختلفة عن اوان المقطع الأصلي ، لا يدخل
على هيكل القصيدة المعنوي تغييراً ، وانما يؤكد لا أكثر - فهو
تكرار بياني [سياً في شرح هذا ، في مجال نال عن دلالة التكرار] -
والخطوة التالية التي يمكن ان يخطوها الشاعر في هذا التكرار
المقطعي ، ان يقيم هيكل المعنى في القصيدة على النصوص الذي يدخله
بالصورة التي ينتهي على المقطع الأصلي الذي يكرره ، والمودج
الذي أحبه واريد تقديمه لتمازى ، قصيدة بدئية لا يجد الطرابسي
قرأتها في مجلة الرسالة منذ سبعين عنوانها « احترق .. احترق »
اقلها هنا كاملة :

لا تلب يا قطار	لا تنم يا حق
تخللات الديار	من وراء البحار
لمت في الاق	وبك لا تحرق
قد بنى الفناء	بعد كد السمر
يس دون اللقاء	بعد هذا الماء
غير بين المعور	وبحار تنور

على روعي المنهال للغرب	قد اما أي تنيل للظلال
تلاشي ثم يبق الا انتظار	وطال انتظاري... كان الزمان
فيما ليني استطع للقرار	وعياي ملء الهال البعد
على الأكل في نائيات القار	وأنت القضاء الذي بالهاء
تلاشي ثم يبق الا انتظار	وطال انتظاري كان الزمان

التكرار هنا يبدو تلويحاً مجرداً ليس له داع ، وهو يوقف
الانسياب الشعوري للقصيدة ، التي تملك كسائر قصائد هذا
الشاعر وحدة محبة يؤسست ان تتمثل لاهنة في ختام كل مقطع ،
وقد كان موضع التكرار هنا ، [رغم تسلسل القصيدة وطبيعتها
التي لا تقبل التقطيع] يمكن ان يتحسن لو عني الشاعر بان
يجمع البيت الثالث في المقطوعة يطفي بمناه الى البيت الرابع ،
كما في مقطوعات ميخائيل صيمه ، فاذ ذلك يمتلك التكرار سبباً
واحداً يبرر وجوده في قصيدة لا تحتاج اليه اطلاقاً .

ومن هذا اللون من التكرار ، ما يكرر الشاعر به كلمة او
عبارة معينة واحدة في ختام مقطوعات القصيدة جميعاً ، وهو
لون شائع مثاله تكرار ايليا ابو ماضي المشهور لعبارة « لست
ادري » في قصيدة « الطلاس » وتكرار علي محمود طه لعبارة
« اسقنا من حرة الرين اسقنا » في قصيدة « حرة نهر الرين »
وشروط هذا النوع من التكرار ان يوجد القصيدة في اتجاه
قصده للشاعر ، والا كان زيادة لا غرض لها .

ثم تنتقل الى تكرار المقطع كاملاً وهو تكرار يختص
لشروط تكرار البيت عينها اعني اضاف المعنى لبدء معنى جديد

العرب

المجربة العربية الوحيدة التي تصدر في أوروبا
هزة الوصل بين الشرق والغرب
اقرأها واشتركوا بها

صاحبها وجميع محرريها :

الدكتور بولس الجعري

وعنوانها : AL - ARAB

36 Rue Vivienne Paris 2

سر يا .. سر يا
 الهوى نايبا
 في الدعي يا امل
 والدى غايبا
 ياها من وصل
 بد موت الاحل
 ص بنا يا قطار
 واسترح يا خق
 ينسا والديار
 غمرات البحار
 وعلام الاق
 احرق .. احرق ..

الا يتعلق التكرار هنا تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام بحيث يستجبل حذره دون ان تهر القصيدة؟ ذلك ان القصيدة «وهي غامضة، صوغية الإحساس، غني الشاعر فيها برسم الجوه أكثر من عني بتقديم المسمى مفروزا مرتبطاً متسلسلاً» تبدأ بالامل في العودة الى الديار، ذلك الامل الذي يفديه لمعان نجمل الديار من وراء البحار، ثم يذكر الشاعر الزمن والموت وطبيعة الامل الرقيقة... ويضع في ذهنه مدلول الديار فيتحول الى «هو احرق من الارض وابعد، واد دالك يرسل صرخته الاحيرة: «قف بنا يا قطار» ويهلون النقطي الذي ادخبه الشاعر في المقطع المكرر تغير اتجاه المعنى في القصيدة كلياً، فاستحالت «لا تحرق» الى «احرق .. احرق ..» وكانت هذه مقاربة صدمت بين حسن الامل في المقطع الاصلي، وحسن البس في المقطع المكرر، وقد كان الشاعر فناناً وهو يختار «احرق .. احرق» عنواناً، لا نه كما وأما ملخص الصراع كله، واليه ترتكز القصيدة، ونخرج في هذه القصيدة التي اختتمها الشاعر بالتكرار، الى

أنا نعلم ايها الحاج

ان حضرة الاستاذ السيد هاشم نحاس
 الحاضر شهرة عالمية لأمانته في وكالة المصنف
 للملكة العربية السعودية ربح مراراً بالرضا
 جميع الجعاج الذين المجدوه مطوفاً هم باعجاز؟
 إذن طاسأل عند وصولك جدة واور أي منطقة
 سعودية تسأل عن مطوف ؟ اسأل عن :
 السيد هاشم نحاس
 لتؤدي حبك وحرارة وانت مرتاح وسعيد

الوقوف لحظة عند قضية اختتام القصائد بتكرار مقاطع سابقة منها - فالملاحظ ان كثيراً من هذه الخواتيم تعجى غاية في الرداءة والسبب ان بعض الشعراء الضمفاء ينتجشون الى التكرار تهرماً من اختتام القصيدة اختتاماً طبعياً، ومن طبيعة التكرار انه يوحي بانتهاء القصيدة ويستطيع بهذا ان يخدع القارئ العادي على انه لا يفوت على قارئ متذوق يفهم اسرار البلاغة في التكرار وساخنار لهذا التكرار المفضل نموذجاً لشاعر نو من بشاعريته [فالاخير في امنة فتقطعها من شعراء لا قيمة لهم] : قصيدة «الكوخ» من ديوان «الغاي الكوخ» الصادر سنة ١٩٣٤

لحمود حسن اسماعيل، وهي قصيدة طويلة شغلت فيها الناقية الموحدة على الشاعر حتى ابرمته، وجعلته ينهز من الحسنة عاجز على القصيدة بتكرار مطلع وقد كان لسوء الخطط مطالعاً ردياً.

متر عليه الدمع .. صفت في فلكه الاكوان يا شاعر
 واحرق له الاجساد ما سها برح الاسى والحزن يا ساهر

في من انواع التكرار نوع دقيق، يكثر استعماله في شعرنا الحديث، وهو تكرار الحرف، وامثله كثيرة منه هذان البيتان المدبان من احدى قصائد ابي القاسم الشابي المشهورة :

عذبة انت كالطفولة كالاحلام كالبحر كالصباح الجديد
 كالصباح الجديد كالليلة القمر كالورد كالبنام الوليد

فالشاعر يكرر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف لانها تحدد التشبيه وتقويه محتفظة له بقفلة القارئ، كلمة، ولا شك في ان المعنى يفقد كثيراً لو كان الشاعر قال «عذبة انت كالطفولة والاحلام والجن»...

وهذا نموذج ثان من قصيدة رائدة الطول لبدر شاكر السياب عنوانها «اهواء» :

وعين .. ان الهوى لن يموت ولكن بس الهوى يا فل
 كما تأكل الانهم الحماقات كما يهرب الناظر المسجل
 كما تستعم البحار السباح مليا كما يرقع الجدول
 كنوم الاقلى كالطواء الجراح كما يصمت الندي والشال

وبلاحظ ان التكرار لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها... اما الفائدة الابجائية للتكرار في هذه النماذج كلها فأسوأ رجيء الكلام فيها الى فرصة اخرى -

تلك المونكة

بغداد

د. عادل تاشد

أسرار الأحلام

من التنبؤات.. إلى الأدب والفن

هذه الدراسات في مطلع ستينات ، حيث نشأت من كثر خاصة في أوروبا وأمريكا لدراسة فيولوجيا الأحلام في الإنسان والحيوان .. وكان لايتكر جهاز رسام المخ الكهربائي ، التي في دراسة أوجه النشاطات المختلفة في مناطق المخ .. أما أحدث نظرية حديثة ، فترى أن مخ لاسال ، مركز يتحكم بمعلومات جهاز طرفيتين للعمل والتعامل مع عالم منقسم لا نهائي

الطريقة الأولى وتشمل الشق الرئيسي من المخ ، وهو الذي يستقبل عادة من تنظير وهو يتعامل بطريقة مشابهة واقعية مع المعلومات المتدفقة التي يستقبلها مخ عن طريق حواسنا لتخزين المروك .

أما لطريقه الثانية فيكرها الوي الايس من المخ ، وهي مشوش عن العواطف والسمود ، وتبصر لوسط لعدم الأحلام .

فاندرين أن كل ما يمر به في عالم نفسه لا يضع عبثا .. فبعد أن سمع بعض كل هذه المعلومات بالجهاز لوجود في لتخزين لايس من المخ .. تشمل المعلومات ولحاسيس من الداجلة ، أو التي يتوهم أنها ليست بذات أهمية ، إلى جهاز آخر الموجود في نصف الايس من مخ .. وتشاء يوما ، يتم التعامل مع كل هذا السيل المتدفق من لشاعر والاصوت والشباب والرعيات .

سيمفونية لأحلام

ويتجلى الوجات الكهربائية التي سجلها رسام المخ أثناء نوم .. اكتشاف العلماء أن غيب الأحلام تسج نظاما دقيقا بحدود .. وكأي عمل سيمفوني فهي تتكون من أربع مركبات



ويعد هذه الدراسة استقبليها جاء لبحث عن تحديد منطقة معينة في المخ ، والتي نصبت عليها الأحلام ، ومعرفة العوامل البيوركيماثية التي تنشط هذه المنطقة ، أو تجعلها تكلم عن العمل .. وقد بدأت

كان سقراط يسر إليها على بها مثل صوت يصح ..

وفولتر يراها حصيلة عضوية لمركات ندية .

أما فرويد فسمها ، الطريق الملكي أو إلى بحث الباطن .

ولولا أحلام الفلاسفة ، كما قال أمانول فرانس : لكان الناس يعيشون إلى الآن كما كانوا يعيشون عندما عرأ أشمياء في الكهرو .. فمن الأحلام استخبة ظهرت العقائد سالف .

وإذا طعم بطرب صادك لتسوء لتكلم سبب .. لأحلام في وميبي عقيق سبب أو سورن بين حبال الواقع التي يعيشها ، وحياة الغياب التي نرقب في أر سبها .. وبعض لظفر من بطرب إلى لأحلام فهي مفسر متعدد لعالم مثير .

من الرازي إلى فرويد

والانتماء بالأحلام لديهم قسم لانسكان نفسه .. وتكتب القديمة في تفسير الأحلام ، بتعبير جسمها إلى أن الأحلام قيمة تبو للكتف عن مستقبل من خير أو شر .. بل كان قماء لأضاء بحتمون على معرفة أحلام مرضاهم ، كوسيلة من وسائل التشخيص .. ومن ذلك الفصل الذي كتبه الطبيب الكبر « أبو بكر الرزي » في كتابه « لطب المصوري » عن فائدة الأحلام في التشخيص واللاج .

وقد حاولت نظريات حي جاء « فرويد » وشركاؤه « تفسير لأحلام » وبين أن الأحلام بوجه عام أوشاء رمزي لوجيات مكتونة .

- **الأحلام** : رضاء رمزي لرعبات مسكنة لا تفصح عنها أثناء لحظة
- **النسج** : مركز لمعلومات مجهز بطريقتين لعرض والتعامل مع عالمه معقد
- **معظم الأحلام** تتبع نظام العمل السيمفوني وتكون من أربع حركات.

داو أن الأحلام يمكن أن تسمى عن لاهوش العضوية وسبقه قبل أن يظهر عراسها - ومفاهيمه تحول أنه إذا تكررت حلم بعينه عدة مرات - فإنه يمكن أن يكون تعبير بمرض ما - - أمثلا أحلام السقوط من الأماكن المرتفعة ، يعطي تعبيراً مبكراً بالاضابة يتصلب الشربين - - أما إذا كنت تنم بأكثر مطرد دائماً ، فهو يعكس مرض قهبي - - ولتفهم المعنى لذلك - أن الأعصاب التي تصل بين المخ وكل أجزاء الجسم تنمو الخ بمؤثرات مستمرة لكلاً مناهية - - ثم يحولها المخ بطريقة لا شعورية إلى أحلام ذات معنى - -

الفنون والأحلام

وإذا كان العقل الباطن هو العزبة التي تحتل فيها بمواضع الكيوتة وعالمها مستند - - فاما بالأحلام يطلق هذه الأفكار من سر وحمة العقل الباطني - وتكون السطح هي هذا السيل فتتدفق بين الصور والاصوات والمخاض -

وإذا نُظِرَ إلى الأدب - مستعد أنه يعتمد على العقل الباطن في كثير من أساليبه - - ولذلك نجد في القصص والروايات والخيال والتمثيل من الدقة - مثلما نجد في خواطر النطق والأحلام - - وكثير جداً ما يسرق في قراءة رواية - وعلمنا بذلك في الواقع ، تقول دون وعي - لقد كنت في حلم جميل -

ولذلك يمكننا اعتبار الخيال الروائي والابتداع الفني بمقتضى صورة - على أساس أنها موهبة نادرة لتفسيق حلم وحيثيته في إطار فني معين - - فالتشابه الفني كما يقول الدكتور « يوسف مراد » في كتابه

بالمستخدم بعض تعاليم التي تنبع من سبق الأحلام - - فوجد أن هؤلاء الأشخاص تغير سلوكهم ، ويتصرفون أكثر حشاشاً وبوتراً ، ويصنعون القنوة حتى التركيز - - وقد وجد أيضاً أن كثرة الأحلام ضارة مثل فساد ممانا ، وأنه كلما طالت النوم كلما - - - - - فينا في - - - - - وتلك عملية مرهقة لأنها تتطلب جهداً فيولوجياً ونفسياً مكثفاً -

ما يدور في أذهاننا من مشاكل وحل - - لا يستطيع النوح بها أثناء يقظنا - - يبدو ذلك من قول العامة « العالج يحلم بسوء العيش » - - ويقال أن لدماء المصريين كانت لهم عذوبة خاصة بنسج الأحلام - - وعلمنا جميع فرعون مصر حلمه الغريب من السبع يقرأ العجايب والسبع السمان ، ولم يجد مسيح مسحا عند كهنته - - لجأ إلى يوسف الذي اشتهر بتأويل الأحلام - - واستطاع بموهبه التي حياه بها لله ، أن يفسر لحلم ومطفي رؤيا صعيد لما صعدت بأرض مصر - - وهما كانت ليم التوابل التي قبلت في تصبغ الأحلام - - فإن النمط الأساسي حتى تمنعني الدليل ، هي أن الإنسان يعتقد دائماً أن بالأحلام دلالة خاصة ، وهما يودى وتقيف به -

وقد كان عالوا وشخص على « سميرود فرويد » من ومن يدعى هتمو اهتمام خاصاً بالأحلام مرضاهم ، واستدعى الأفكارهم ، لنوح يمكنويات لقوسهم ، كطريقه للتحليل النفسي - - بل أن فرمنا من الإحياء مؤسسه سميرود للأمر من التصحيح -

العلم الأول غالباً ما يختص بالأمور المعاصرة ويكون بمثابة مساحة تنور حول مشكل كانت نورقنا قبل أن تنام مباشرة ، ونضع الأساس للأحلام التي تليها - -

لم يأتى العلماء المائلين - وإن كانت يشتركان في مشاكل الحاضر - ولكن يترج معهما ويتداخل فيهما الماضي القريب -

أما الحركة الأخيرة أو العلم الرابع فمعالج أموراً مستقبلية ، كالفرد في تحقيق أمنية أو الرد على سؤال يؤرقنا - - لم يأتى الغتاف من أقدام متداخلة من كل الأحلام السابقة ، وكأنها تضع النهاية لسموعة الأحلام -

نوم بلا أحلام

يبدو أن كلاماً يحتاج إلى الأحلام - - وكما صغر سبب - كلما رادب أهيبه الأحلام بالنسبة لنا - - فالاطفال يقصون حول نصف نومهم في أحلام متصلة - - ولبيت الأحلام قاهرة على لسان فقد - - ولكن مشروكة فيها كل الحيوانات الثديية - - وقد بيئت الأبحاث التي أجراها الدكتور « جوفيه » في جامعة ليون بقدرتها على ضبط ، والتي حصل فيها عن طريق التحديد الكهربائي ، متعلقة صغيرة من الخ من المشغولة عن الأحلام - - أن سلوك القطط من طبيعي بحدس سويج - - لم يأتى تعبير عليها علامات الاضطراب والفوق والتفصيل - - وكأنها توجه عدوا شرساً مسريداً الاقتصاض عليه أو المزار منه - - ثم أظن هذه لهوسات تريد يوماً بعد يوم إلى أن تبث لقط من الانهك -

لم تطور هذه الأبحاث في السنوات الأخيرة ، لتشمل لائنات أيضاً - - وذلك

بالتطبيق على مسرحيتي «الدرس» و«المغنية الصلحاء»

أسرار النص المسرحي عند يوجين يونسكو

لكل نص مسرحي نجاح سر عميق يحقق النجاح له، ويبقى سر نجاحه في أبعد نقطة موجودة في النص ويكاد لا يظهر مكتفياً بتحقيق نجاح هذا النص. وبهذا الشكل نجد أن السر سيب وليس نتيجة. ويكون النجاح في النتيجة، وهناك بعض النصوص النجحة تظهر نتيجةها في الحال برغم غياب سرها. وهناك نصوص يتأخر نجاحها لي أن يظهر سرها. وهذا نادر حدوثه، فالنجاح يجب أن يظهر قبل ظهور سر النص. فالنص المسرحي هو حالة تحريك للدهن والإحساس والتوقف عند كل حالة تتواءم مع ذهنية القارئ وحساسيته بها. وهذا ما يسمى بنجاح النص، ويبقى السر بعيد المنال عن القارئ لأنه يتطلب ذهنية عالية وحساسية عالية أكبر من الذهنية والحساسية اللتين كانتا تسيران في أثناء قراءة النص ومعايشته.

راشيم حساوي

كاتب سوري

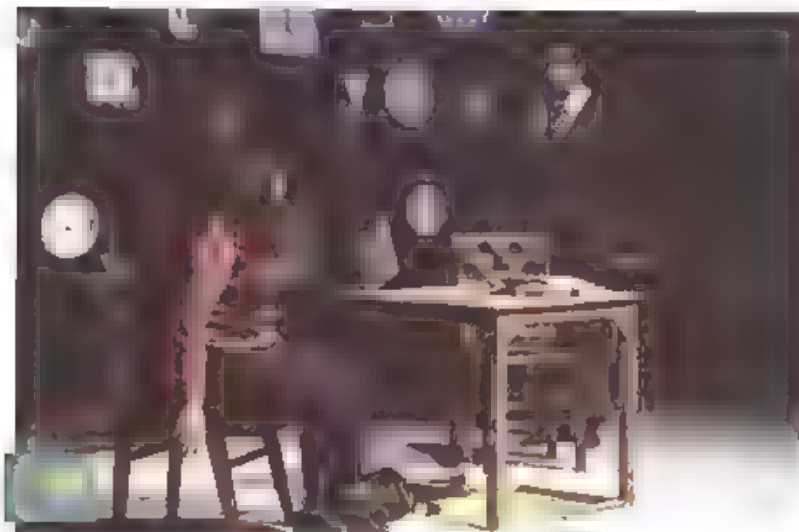
نأتي مهمة المخرج في معرفة وكشف أسرار النص المسرحي، وما يؤكد هذا الكلام هو أن نجد نصاً مسرحياً يتم تناوله بعدة رؤى على يد هذا المخرج أو ذاك.

وبد الكاتب المسرحي يوجين يونسكو في 26 نوفمبر 1909، وتوفي في 29 مارس 1994، وهو كاتب مسرحي من أصل روماني، وعاش في فرنسا. له العديد من المسرحيات التي شكلت مساهمة مهمة في تاريخ المسرح، ومن أشهر نصوصه المسرحية

«الدرس» و«المغنية الصلحاء». وبهذا الشكل نجد أن السر سيب وليس نتيجة. ويكون النجاح في النتيجة، وهناك بعض النصوص النجحة تظهر نتيجةها في الحال برغم غياب سرها. وهناك نصوص يتأخر نجاحها لي أن يظهر سرها. وهذا نادر حدوثه، فالنجاح يجب أن يظهر قبل ظهور سر النص. فالنص المسرحي هو حالة تحريك للدهن والإحساس والتوقف عند كل حالة تتواءم مع ذهنية القارئ وحساسيته بها. وهذا ما يسمى بنجاح النص، ويبقى السر بعيد المنال عن القارئ لأنه يتطلب ذهنية عالية وحساسية عالية أكبر من الذهنية والحساسية اللتين كانتا تسيران في أثناء قراءة النص ومعايشته.

نجد كثيراً من النصوص المسرحية التي لا تعرف نجاحاً لا في أثناء ولا بعد القراءة، وذلك لسبب بسيط يتمثل في كونها خالية من أي سر دفين داخل النص. ولو بقي هذا النص مثبتاً نسيباً نظراً إلى حاله من دون تحقيق أي تقدم، فهو من النصوص الآتية التي تُكتب بغرض حادثة تتعقّب بفعل يشبه الأفعال اليومية التي تحدث وتكون كغيرها فور حدوثها، وما يدفع الكاتب إلى كتابة مثل هذا النص هو أمور قدرية سمحت له بأن يكتب وأن يشر وأن يرى نصه النور على خشبة مسرح ما. على يد مخرج سمحت له الأمور القدرية ذاتها التي سمحت للكاتب، وكذلك الأمر فيما يخص الممثلين الذين يجسدون مثل هذه النصوص، وهذا ما يُسمى بالعبث والفوضى البشرية التي تشبه عبث الحروب حين يقرر شخص ما شن حرب ما على يد ما فقط لأنه قرر هذا، ولأن الظروف موانيه لاتخاذ مثل هذا القرار برغم عدم وجود أي سر حقيقي لهذا القرار.

وأسرار النصوص المسرحية تختلف عن أسرار بقية الفنون الأخرى، من رواية وشمع وقصة، فهي الرواية والقصة يكون سرّ فيها علاناً لكل ما فيها من لغة وأسلوب وحبكة وبناء في الشخصيات من لحظة البدء حتى النهاية. وفي



مسرحية «الدرس»



يحدث به.
وفي لحظة ما يسألها من مدى معرفتها به يحدث،
فتجيبه بأنها لو كانت تعرف لما جاءت إليه، فهي
مشوشة ويربدها تشويشا بنغته التي كانت بسيطة
على حياء وإذركي كي تفصح لما يريد من دون
أن تدري

المعلم الصلحاء

أما مسرحية «المعلم الصلحاء» فكان أول ظهور به
في العام 1950 على يد المخرج نيكولا باطاي على
مسرح النوكاميين في باريس، والغريب في عنوان
نصه هو أنه كان «المعلم الشفرة»، ولكن المعلم
الذي كان يتدرب من دور رجل الإطفاء أخطأ حين

عدة، فمثلا حين يبدأ الأستاذ في اختبار التلميذة
بحساب أمور بسيطة ويشكل تصاعدي فإنه بهذا
أخذه ما يكون ملامستها، أو البدء في تقبلها
شيئا فشيئا، فهو يسألها عن جمع ارقام بسيطة
وهي تحبب بطريقة تسطه ضمن توتر وصعاب في
"الحساب كأي اختبار" لكنه حسب ذلك لا يجد
حين يسألها عن كم هو نصف مئة يسألها عن نصف
دكتور نصفه قد سحب كمدحجه بها،
يتحدث عن معرفة أسماء بعض الفصول فيقوم به
بمساعدة في بحثه عن بعض المسائل
في كل مرة في البيت الذي كان في البيت
وسأل من حواسبه حين لم يجد له أي شيء
عكس ذلك في البيت الذي كان في البيت

المعلم الصلحاء والخرت والكراسي والدرس، وهو
من الكتاب المسرحيين الذين يتمون إلى مسرح
العبث الذي ظهر بعد الحرب العالمية، والذي
ترك آثار كبيرة على الفرد وجمعه يتروى وي طرح
قضاياها التي قامت على أسس انعدام الثقة بين
الفرد والآخر، وعدم الجدوى من هذا الوجود
في حوار تلفريوي مع يوجين يونسكو، وكان هذا
المعبر في نهاية حياته، سألته محاورته عن العبث
وحقيقة رؤيته للعبث، فأجابها مبتسما: العبث
هو هذا السور الذي يجريه الآن.

سبست الضوء على نصي من نصوص يوجين
يونسكو ههنا «الدرس» و«المعلم الصلحاء»
مسرحية الدرس التي كتبها في العام 1951، وقدمت
لأول مرة في العام 1961 على يد المخرج مارسيل
كوفالبييه في مسرح الجيب في باريس، ومسرحية
الدرس تدور حول أستاذ يتحاور الخمسين مع
أخته التي قامت بتربيته بعد وفاة أمه، يقوم هذا
الأستاذ بإعطاء دروس في منزله، تدخل طالبة في
العشرين تقريبا وتبدأ المسرحية، وهنا تظهر قدرة
يوجين يونسكو الفائقة على جعل نصه دجج مع
غموض سر هذا النجاح

يوجين يونسكو لم يكن يريد من هذا الدرس سوى
تقديم صورة جديدة للعلاقة الجنسية التي تتجاوز
النمط المعتادة والحركة المرتبطة بالجنس، أراد أن
يعيد صيغة أخرى للجنس، صيغة تتجاوز المألوف
والمعتاد، فالتوتر الذي قدمه يوجين يونسكو مع
كثير من شحنا الاسترخاء جعل التلميذة تتوتر
كأنها تشاركه هذه الحالة من دون أن تفهم ما
يحدث عن وجه الدقة، وقتله للتلميذة هو رمزية
إلى تحليق ما أراده الأستاذ من نشوة جنسية مع
هذه التلميذة، والجدير بالذكر أن يوجين خنار
عمر لاسد كبيرا، وذلك لإعطاء أكبر شحنة ممكنة
من هذا الإحساس الذي يفتقده الرجل في مثل
هذا العمر على الصعيد البيولوجي، لكنه يبتلى
حاضرا في مصلته بطريقة أخرى وتأخذ اشكالا

كُتبت مسرحية «الدرس» في العام 1951، وقُدمت لأول مرة في العام 1961 على يد المخرج مارسيل كوفالبييه في مسرح الجيب في باريس



مسرحية «المعلم الصلحاء»





شخص خطأ العنوان وتذكر خطأ هذا بعد قرع الجرس يتوانى ودشبه، وهذا لا يتحتم على صاحب الست أن يعبر أهميه للجرس، وأن يكون الجرس أمراً يشبه تقلبات الطقس، والفرق ما بين النقطة الأولى والثانية هو أنه جعل من الغيب والغامض في النقطة الأولى أمر منطقي، ومن المنطق في النقطة الثانية أمر غيبيا وغامضا.

ونقطة ثالثة تتعلق بعلاقة السيد والسيدة مارتين، فهو يريد أن يقول إن الشخص ليس من الضرورة أن يكون هو ذاته، ولكن الشخص تجميعه رابطة مع الآخر، وقد يعرف الشخص على هذه الرابطة من دون أن يعرف على ذاته ستدعه وهذا تضاع يتفاهم كلهما تعرف وتحمق بسبب الرابطة التي تأخذ منه حيزا أكبر من الغير مُتعلق بذاته، ولقد قدمهما كأنهما مخموران حتى الثمالة، والحوار الذي دار بينهما لا يتقبح الحق أو المنطق، ويهدد أراد يوجي أن ينقلنا من الواقع إلى شيء يشبه الملم الذي تصير الأشياء فيه لبنة وقابلة لجعل أي شيء منها، على عكس الحياة التي تفرض أشدها رغما عن.

ويبقى يوجي يوتسكو من الكتاب المسرحي الذين كلما حاولوا التثقيب عن أمرار بموصه وجدوا أمام أسراراً أخرى وقراءات أخرى لكل نص من بموصه، وهو من الكتاب الذين مرآلت لموصه تعرض على خشبات مسارح العالم، وبكل اللغات، من دون انقطاع. والجسم في لموصه أنه كلما جاء مخرج ليقدم نصاً من بموص يوجي على خشبة المسرح وجد أن هذا المخرج قد قدم النص بطريقة مختلفة عما سواه من مخرجي آخرين، ولكن من أخطر الأشياء التي تتعرض لها لموص مسرح العبث هو إعدادها بطرق خاطئة لا تتوافق مع رؤيته كمنهج، خاصة بموص يوجي: نظراً إلى دقتها العالية وروحها الحاصلة القائمة على وبره لا يمكن المساس بها

يسرد حكاية قصيرة لا معنى لها، ينتهي النص هكذا بدأ، ولكن بدلا من ظهور السيد والسيدة سميت يظهر السيد والسيدة مارتين كما بدأ النص

أراد يوجي يوتسكو، من خلال نصه المسرحي هذا، أن يعيد مفهوم الإدراك عند الإنسان، وذلك بمسار كل ما هو ثابت في دهسة المرء من منطق وبديهة، وسرد سيد بسا الأمر في ثلاث نقاط واضحة، النقطة

أ. نقطة هور بديت، سميت سميت وعدم

ب. نقطة دي خرب، دواء على حسه وم

ج. نقطة كير، سميت سميت سميت سميت

د. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

هـ. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

و. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ز. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ح. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ط. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ي. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ك. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ل. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

م. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ن. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

س. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ع. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ف. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ق. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ك. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ج. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ب. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

أ. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ي. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

خ. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

د. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ز. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ح. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ط. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ي. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ك. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ل. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

م. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ن. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

س. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت

ع. نقطة سميت، سميت سميت سميت سميت



يوجي يوتسكو

كان نجسة الصعد بدلا من إبعاده الشقاء، قدرا هذا خطأ أعجاب يوجي يوتسكو فصار عنوان النص هكذا.

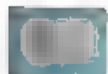
روجان في مربيها الإنجليزي، هما السيد والسيدة سميت، أتاب المزل، إنجليزي، وكل ما فيه من تفاصيل هي تفاصيل إنجليزية، هكذا جاء في مقدمة يوجي يوتسكو لهذه المسرحية

بدأ النص يتحدث طويلا للسيدة عن الضمير والمشروبات، عن تفاصيل غير محددة ولا قسمة، بينما روجها نقرأ في صحيفة إنجليزية غير آبه بما يتحدث به روجته إلا في آخر جملة تتعلق بموت صديقها والطبيب الذي عالجه.

يبدأ السيد يتحدث عن الموت والحياة وعن الصحيفة التي بدده حول استغرابه منها، ثم ذكرها أسماء الذين عاتوا في هذا، نيوم وعدم ذكرها أسماء الذين ولدوا في اليوم نفسه، ويستمر الحوار بينهما حول أشخاص وأحداث قد تهب ولا يبدو أي أهميه من هذا الحوار.

ندخل بعدها ماري وهي تقو إلى السيد ونسبة مرس على السيد، بدخل ويحلسان رثما يقوم السيد والسيدة سميت بتعديل ثيابهما وفي هذا الوقت يدور حوار طويلا غريب بين السيد والسيدة مارتين كأنهما لا يعرف كل منهما الآخر من قبل، وفي نهاية الحوار يستتجان أنهما روجان بطريقة مشكوك فيها، وذلك أن السيدة إيزابيث هي ليست السيدة إيزابيث، ودونالد هو ليس دونالد.

بدخل السيدة والسيدة سميت بعد تبديل ملابسهما ويرحسان بصفيتهما، ويدور الحديث حول أمور غير محددة من حيث الظاهر، كما بدأ النص ويبقى الحوار إلى أن يدخل الكابيت وهو نفس فرقة بطاشي، وهو صديق لعائلة ويحدثهم عن قلقه من حريق سينشأ، ويدور الحوار عن جرس الباب، فبسبب الضرورة أن يكون أحد من على الباب إذ، قرع جرس الباب، لم يقوم كل واحد



أسطورة بلقيس في الأدب العربي بين النصوص المؤسّسة والنصوص المتخيّلة

نظيرة لكسر (*)

توطئة :

شغلت الأنثى بما امتلكته من مكونات طبيعية وحي اكتسبته حثرا معتبر في لثراث الاسمي، واعدت المجالات التي تمكنت من امتلاكها. ويرزق وثب على التفوق فيها سواء أكان ذلك في سياسة أم الاقتصاد أم الحرب أم الإيداع. وتبعاً لهذا تنوعت الأساطير لأشوة على امتداد تاريخ الحضارات والمدنيت، حيث ينف المتأمل لثراث الإنساني على عمادح لا يمكن تمهدها لنساء دخلن التاريخ والأسطورة من الباب الواسع، بناء قويات عقلا وسلطاناً، ومنتجات أدبيا وسياسيا واجتماعيا، وكنّ قوة موجهة ومؤثرة في تاريخ الحضارات، وقد نالت الأنثى تبعاً لذلك حصّة الأسد في القضاء الأسطوري المشكل لأرث مختلف الشعوب زمانا ومكانا.

ومن أشهر لشخصيات الأنثوية التي لقيت رواجاً كبير «بلقيس» ملكة سبأ، فقد مستطبت اهتمام أمم وشعوب من العرب وغيرهم، وقد تباينت الآراء والأخبار حول أصول هذه الشخصية، أسمها ومدة حكمها، ولكنها تؤكد

كنها على عثر هذه المرأة. وقد أخذت الملكة بلقيس صوراً ومجالات كثيرة في لثراث العربي، فهي الملكة الحسرية، حكيمة حسنة وهي رمز الأثرنة والجمال والملك

تستفيد أسطورة الملكة بلقيس أهميتها من ارتباطها بملكته هباً شهيد ذلك بالسي سليمان عليه السلام، في اكتسبها شهرة لم تكن لكثير من الملوك من قبلها أو بعده. وضمنت بذلك أن تكون أسطورة متجددة عبر الزمان والمكان.

1 - بلقيس في النصوص الدينية :

لم تكن بلقيس امرأة عادية، أو ملكة حكمت في زمن من الأزمان كغيرها من الملوك والأمراء، فقد ورد ذكرها في النصوص الدينية، وكان لها شأن عظيم لاتصافها بوجاهة العقل، وسعة الحكمة والفهم وحسن التدبير والتفكير خاصة في أصعب اللحظات التي مرت بها مملكته.

أ - بلقيس في العهد القديم :

لم يرد اسم بلقيس في العهد القديم، وإنما ورد في سفر الملوك الأول ذكر مكانتها واتمائها (ملكه سبأ)، وقد

(*) جامعيه الحرائر

ب/ بلقيس في القرآن الكريم:

ورد ذكر الملكة بلقيس في مواضع كثيرة في القرآن الكريم، وذكرت قصتها مع النبي سليمان عليه السلام، وكان صاحب خمرها الهدهد الذي ذهب مقتضياً موضع الماء في إحدى جولات انبي سليمان، فاكشف عن مكانه سباً وكان بذلك هذا الخمر شقيقاً له عند انبي الذي توعده بالعذاب الشديد، وعليه عباد ومعه غيره ﴿فَنَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطَّتْ بِمَا لَمْ يُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنْتًا يَفِيَّةٍ، إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾ (النمل/ 22-23). فما كان من سليمان إلا أن تحرى صدق الهدهد بعث مכתاً إلى ملكة سباً يطلب منها أن تأتي مسلمة خاضعة وقومها ﴿إِنَّ مِنْكُمْ لَمَنْ مُسْوَدَّ وَجْهٍ يَقْسَمُ بِاللهِ أَنَّهُ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ، إِلَّا تَقُولُوا قَلْبِيْ وَأَنبَوِيْئُ الْمُسْلِمِينَ﴾ (النمل/ 31-32) وكان أن استشارت بلقيس قومها في أمر هذا الكتاب، ولما كذب صاحبها رأي وحكمة فتها رفضت المدحور في حوب كما أشار قومها ورأت رأياً مخاصماً ﴿إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَقْسَمُوهَا وَجَعَلُوهَا أُجْرَةً أَفْلَهَا أَدْلَةٌ وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ﴾ (النمل/ 34). ونصرت بما لم يصرخوا ورأت أن ترسل إلى سليمان بهدية، ولكنه رد عليهم بردة عيب، عتلتها أفرت بلقيس بقوة سليمان وعظمة سلطانه، فجمعت حنودها وخرسها وانتهجت إليه، وأمر بتكبير عرشه فقال لها انبي سليمان متسائلاً ﴿أَهَكَذَا عَرْشُكَ؟ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ﴾ ولم تؤكد أنه هو لعلمها أنها حلفت عرشها وراءها ولم تعلم أن لأحد هذه القدرة بلعله هناك، أنها لم تنف أن يكون هو وهذا يبرر قسطها وذكاءها. وكانت نتيجة هذه الزيارة أن اعترفت بلقيس بأنها كانت طالمة لفساد عبادتها لعبير الله ﴿قَالَتْ رَبِّيْ إِنَّنِيْ ظَلَمْتُ نَفْسِيْ وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ وقد أفاد المفسرون في إيراد تفاصيل كثيرة عن قصة هذه الملكة اليمنية، وأصفوا

ذكرت في خضم الحديث عن انبي الملك سليمان، وتعرض الإصحاح العاشر من هـ السمر لقصة هذه الملكة مع الملك سليمان، وما وصلها من أخبار حول هجيب وعظيم ملكه، فقررت أن تمتحنه وجاءته إلى أورشليم بموكب عظيم فوسعت ملكه سباً بخبر سليمان لحجد الرب فأثت إليه لمتحنه بمسائل. فأثت إلى أورشليم بموكب عظيم جداً بجمال حاملة أطياباً وذهباً كثيراً جداً وحجاره كريمة وأثت سليمان وكلمته بكل ما كان بقلبها فأجبرها سليمان بكل كلامها (الملوك الأول / الإصحاح العاشر).

وقد تقست الشروح التي تداولت هذه الزيارة في وصف موكب الملكة بلقيس وفي الحديث الذي دريسها وبين الملك سليمان وقيل بها طرحت عليه جملة من الألغاز والأحاجي لتختبر قدرته وحكمته وقد انتقل الكثير من هذه الأخبار في التراث الشعبي

اسهرت بلقيس بما رأت من عظم ملك سليمان وحكمته وفنونه فكان ما رآته بأم عينها أعظم مما سمعت به فصالت للملك: ﴿لَمْ أَصِفِ الْأَحْيَارَ حَتَّى حُتْ وَأَبْصَرْتُ عَيْنَايَ فَهَؤُلَاءِ النَّصَفُ لَمْ أَحِجَّرْهُ﴾ (الملوك الأول / الإصحاح العاشر). وأعطى الملك سليمان بلقيس كل مشتاتها وانصرفت إلى أرضها وما يمكن أن تنتج من ورود قصة ملكة سباً في سفر الملوك

وانتهت زيارة الملكة بأن سلمت سليمان ما أحضرته من ذهب ومال وطيب وأحجار كريمة وأعطى الملك مئة وعشرين وزنة ذهب وأطياباً كثيرة جداً وحجارة كريمة لم يأت بعد مثل ذلك الطيب في الكثرة الذي أعطته ملكة سباً للملك سليمان (الملوك الأول / الإصحاح العاشر). وأعطى الملك سليمان بلقيس كل مشتاتها وانصرفت إلى أرضها وما يمكن أن تنتج من ورود قصة ملكة سباً في سفر الملوك

- لم يذكر اسمها وإن أشير إلى أنها ملكة سباً
- هي التي حضرت إلى سليمان بعد سماع أخبار عن قوة ملكه.

- أوتيت ملكاً عظيماً وثراء عجيبي
- صاحبة رأي وقرار وحكمة

معلومات كثيرة ولكن من خلاله عرضنا للقصة في القرآن الكريم يمكن أن نسجل ما يلي - لم يورد القرآن لكريم اسم هذه الملكة . - الوسيط بين النبي سليمان وبلقيس كان الهدهد . - رجاحة عقل بلقيس وحكمتها وحسن مشاورتها . - عصمة ملكها وراثتها . ذكاء بلقيس وفطنتها . - إسلام الملكة بلقيس .

ورغم بعض الاختلافات الموجودة بين العهد القديم والقرآن الكريم حول مجيئها وحوارها مع سليمان إلا أن هناك اتفاقاً في عظمة ملكها وراثتها وحكمتها وجمالها وهذه لعاصر مجتمعة هي التي سندخل هذه الملكة لخميرة التاريخ من باب الواسع

2 - بلقيس في التراث الإنساني :

بلقيس في النصوص التاريخية :

حظيت «بلقيس» بمكانة مميزة عند المؤرخين والأخباريين العرب وغير العرب منذ القديم ، وقد اعتمد المؤرخون في جمع أخبارهم حول هذه الملكة لجنوبية على توفر من نصوص دينية (العهد القديم والجديد والقرآن الكريم) ، وعلى اشروح والتفسيرات التي واكبت هذه النصوص الدينية وما اعترضها من زيادة أو نقصان زمانا ومكانا . ولعل أهم ما أثار اهتمام وجدل هؤلاء اسم هذه الشخصية وأصولها وموطنها وتاريخ ميلادها وحياتها وموتها ، وإذا تصفحنا كتب الإخباريين العرب وبعض النصوص التاريخية نجد حديث مكثف عن ملكة سبأ ، تختلط فيه الحقيقة التاريخية مع الخيلة الشعبية ، وتبدأ «بلقيس» تدريجيا في ارتداء الحلة الأسطورية التي ستمكها من اقتحام كل الحسود والثقافات .

شبر معظم المؤرخين ولهمتين بالحضارات الشرقية القديمة أن بلقيس حكمت في القرن العاشر قبل الميلاد ، وتأتي في المرتبة الثامنة عشر في سلسل الملوك الذين

حكموا ملكة سبأ . وقد أورد المؤرخ اليمني «أبو الحسن الهمداني» أن عدد ملوك سبأ بلغ تسعة وأربعين ملكا ، وهناك روايات أخرى تذكر أكثر من ذلك ، ومن أرائل ملوكهم حسب ما توفر من حفريات تاريخية الملك سبأ الأكبر الذي قام ببناء سد مأرب .

ينقل «ابن جرير الطبري» في مصنفه التاريخي «تاريخ الأمم والملوك» نصا بحري جملة من المعلومات حول أصل بلقيس ونسبها جاء فيه «وهي فيب بقول أهل لأسباب : بلقية ابنة المشرح ، ويقول بعضهم : ابنة إيلي شرح ، ويقول بعضهم . ابنة ذي شرح بن ذي جلد بن إيلي شرح بن الحارث بن قيس بن صيمي بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان» (2) . والأمر نفسه يشير إليه «س حزم الأندلسي» في جمهرة أنساب العرب ، حيث يعرف «بلقيس» أنها : «بنت إيلي أشرح بن ذي جلد بن إيلي أشرح بن الحارث بن قيس بن صيمي وهم من أنسابه ، وهم من بني حمير بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان» (3) . وسجل «المسعودي» اسمها على النحو التالي : «بلقيس بنت الهدهد بن شرحبيل بن عمرو الخثعمي» (4) .

يتضح من النصوص السابقة أن هناك اتفاقا عاما حول نسب «بلقيس» ، واختلافا حول الاسم حيث لم يستعمل في النص الأول والثاني اسم (بلقيس) ، وإنما استعمل اسم (بلقية) ، ويتردد الاسم الأخير في روايات كثيرة . ويجتهد بعض الإخباريين واللعوين في معرفة أصوله واشتقاقاته ودلالته . ويذهب الكثير إلى اعتبار «بلقيس» نيبا وليس أسما عدا «نشوان الحميري» الذي يرى أن «بلقيس» اسمان جعل أسما واحدا مثل حضرموت وبعليث ، وذلك أن بلقيس ملكة بعد موت أبيها الهدهد (5) ، وعموما تبقى قضية الاسم من أبرز القضايا التي اختلف حولها ، ولعل هذا لتأين مرده ضعف الذاكرة الشفوية تنحط تقادم القرون وغياب الحقيقة التاريخية الكاملة (اختلاط التاريخ بالأسطورة) ، ولاشك أن عدم ذكر هذا الاسم في النصوص الدينية دعم هذا الاختلاف ، وبدأت

شيئا فشيئا هذه الشخصية تدخل التاريخ والأسطورة من بابهما الواسع.

تشكلت أسطورة بلقيس في مواقع جغرافية مميزة مكانا وزمانا، ومن بين هذه المواقع نذكر: أيرم وسبأ وصرواح وسلمون وتدمر وغيرها وما زالت الحفريات إلى يومنا هذا حول بقايا ملك بلقيس. وقد اختلف المؤرخون في تاريخ ولادتها ووفاتها، وتذهب بعض المرجع التاريخية إلى أنّ سليمان-عليه السلام- تزوج من بلقيس، وأنه كان يزورها في سبأ من حين إلى آخر وأنها أقامت معه حوالي سبع سنين، وتوفيت مدفنها في تدمر، وهناك من يذهب إلى أنها دفنت في مأرب.

احتللت سيرة هذه الملكة بسير ملكات أخريات حكمن هذه المنطقة، وقد أخذت بلقيس صوراً كثيرة في التراث الإنساني فهي الملكة لمحاربة التي فتحت بابل وأفرنجن، وهي التي قامت بمرمى سد مأرب، وهي في بعض النصوص والرويات ذات أصول جنية، وهناك شبه كبير بين بلقيس وزنوبيا، فكلاهما كانتا رمزا للحكمة والجمال، وهناك شبه بين بلقيس وميميميس فكلاهما مثال للجمال والذكاء وترتبطان بأماكن وقصور (بابل) سبأ). وعموما فإن هذه الرويات والتلف النصية أسهمت هي الأخرى في أسطورة هذه الملكة، ودخلوها عالم الإبداع باعتبارها رمزا متجددا في كل زمان ومكان.

بلقيس في المرويات الشفوية :

تعتمد المرويات الشفوية التي تسرد قصة ملكة سبأ على أهم التراث التي ركزت عليها النصوص الدينية (العهد القديم والجديد، والقرآن الكريم)، وتصيف بعض العناصر الأخرى التي تدعم أسطورة هذه الشخصية، وقد ركزت القصص الشعبية التي تردت على جملة من الموضوعات أهمها :

- نسب بلقيس وقصة تولدها وأصولها الحنية، وفي هذا الحاسب أضافت المخيلة الشعبية لكثير من العناصر - قصة توليها العرش وكيفية دحرها لخصومها، وفي

هذا السجل ظهرت هذه الملكة في المخيال الشعبي مثالا للقوة والذكاء والعظمة (قصتها مع ذي الأعداء).

- قصة لقاءها بالنبي سليمان -عليه السلام- وما حار بينهما، وقد اعتمد الرواة على ما ورد في النصوص الدينية مع بعض التحويرات والإضافات.

- الأحاجي والألغاز التي نسبت إليها؛ حيث روي أنها ألقتها على النبي سليمان لتحثير ذكائه وحكمته، وقد نقلت هذه الأحاجي والألغاز بعد ذلك وتداولها الناس، وعليه تتجلى «بلقيس» باعتبارها قصة وملغزة ماهرة في التراث الشعبي

ويمكن أن نشير في هذا السياق أن الإخباريين والمؤرخين اعتمدوا على هذا انقصص انواتر في تحديد ملامح هذه الملكة الحموية التي دخلت التراث العربي مثالا للمرأة الحكيمة والحميلة ولعظمة.

وقد امتد تأثير هذه المرأة ليصل إلى الحبشة، حيث دخلت التراث الحبشي المسيحي، ونجحت من خلال الملحمة لدبية الحبشية «عظمة الملوك أو كبر المجست» (6) التي كصاغتها لمخيلة الشعبية، وحاولت فيها أن تربط بين الملكة بلقيس وبين ملوك الحبشة على اعتبار أنهم ينحدرون من سلالة هذه الملكة. وتظهر صورة بلقيس في هذه الملحمة ادبية باعتبارها مخلص ومطهرة ومثالا للجمال ولهم والحكمة، وبالتالي لم يحتلف وصف هذه الملكة عما كان سائدا في مرويات العرب، كما أنها تكرم هذه الملكة لأنها تجمعها صاحبة الحكمة؛ فهي التي ذهبت إلى سليمان لتحثير حكمته، وعليه فإن هذه الملحمة تقدم صورة إيجابية لبلقيس لا تراها إلا في الكتابات الصوفية العربية والإسلامية والمسيحية.

بلقيس في نصوص الصوفيين :

بعد «محي الدين بن عربي» (560هـ - 638هـ) من أبرز الصوفيين الذين تحدثوا بإسهاب عن هذه الملكة في كتبه (الفتوحات المكية وخصوص الحكم)، كما نظم قصيدة طويلة فيها استلهاهم بهذه الشخصية باعتبارها مثالا

للحكمة الخالدة والصفاء الروحاني، وأثرى هذا الحدث في كتابه «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق»، وتأخذ «بلقيس» عدة وجوه في كتاباته فهي (7):

1 - أنثى متولدة بين الإنس والجن، يقول في شرح ترجمان الأشواق: «... كما كانت بلقيس متولدة بين الجن والإنس، فإن أمها من الإنس، وأبائها من الجن. ولو كان أبوها من الإنس وأمها من الجن لكانت ولادتها عندهم. وكانت تعبد عليها الروحانية ولهذا ظهرت بلقيس عندها» (8). وهذا الرأي سرعان ما يتجاوز به عربي في مرحلة لاحقة، حيث ينفي ذلك معتبرا إياه من تأثير المرويات والمقولات، وبالتالي سوف تتغير صورة «بلقيس».

2 - بلقيس تنتمي إلى عالم الإنس ويعتمد «ابن عربي» على جملة من الحجج لإبراز ذلك يستمدّها من إجابات هذه الملكة عندئذ التفت النبي سليمان فكانت كلها نسبة (كأنه هو/ عندما سئلت عن انصرح المرد).

3 - أنثى ذات منزلة فقهية: استطاعت أن تشرع عن التقيد في اعتقادها في الله، فهي لم تقلد لسليمان وإنما انتقادت لله رب العالمين. وإسلامها مالدليل القرآني يؤكد تعرفها وفودها وبالتالي قبلت في كتابات «ابن عربي» مثالا للشخصية الأنثوية المتفوقة.

ومجمل القول لقد حظيت هذه الأثى بمكانة مميزة في التراث الإنساني، حيث كانت حاضرة بقوة في نصوص الإخباريين العرب وغيرهم، وتجاوزت حدود اليمن لتصل إلى الحبشة وإيران وتركيا والصين، وهذا ما جعلها شخصية متجددة في كل الأزمنة، وشغلت حيزا كبيرا من التراث الشعبي العربي، وأهم بها المتصوفة، فكانت في كل هذه النصوص (التاريخية والشعبية والتصوفية) مثالا للحكمة والجمال والذكاء، ولا شك أن هذه العناصر ستكون موفيات رئيسية يعتمد عليها الأدباء في استلهاهم لهذه الشخصية في اترث الأدبي العربي

3 - بلقيس في الأدب العربي :

حظيت بلقيس بمكانة مميزة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وكان التوطف في المرحلة الأولى يرتبط بما نسج حول هذه الملكة من قصص وخرافات، حول اسمها وملكها وما شيدته من أبنية ومعالم لا تزال شاهدة على ذلك، وقد بررت في توطيفات القدماء جملة من الموضوعات تحدثت عن أصلها وكيفية توليها الحكم ولقائها مع النبي سليمان، وإسلامها، وتحولت في مرحلة متقدمة أي في توطيفات المحدثين إلى رمز للحكمة والثورة والحرية والوطن.

أ - الشعر القديم

أسهمت المرويات الشفوية والقصص والأخبار التي حيكت حول هذه الملكة الحميرية، في تجلي شعر يتحدث عن بلقيس - باعتبارها الملكة سليبة الحب والنسب - ويمكن أن نؤكد في هذا السياق أن النصوص الدينية والتاريخية كانت مصدرًا أساسيا استقى منه الشعراء مادتهم القصصية حول «بلقيس»، وقد نقل بعض المؤرخين أمثال (الهمداني وابن حزم) أشعارا نسبت إلى تبع إسماعيل، يتحدث فيها عن بلقيس ويربط نسبة بها، ويؤكد بها شريتها وفصحتها بين قومها، ومنها قوله (9):

عَمَّتِي الْخَيْرُ حِينَ يُدَكَّرُ بِلَقِيْسٍ

سُ وَ مَنْ نَالَ مَطْلَعِ الشَّمْسِ خَالِي

وفي سياق آخر يورد صاحب «الإكليل» (10) أبياتا منسوبة إلى «تبع» تبرز عظمة ملك بلقيس الذي يتسبب إليه تبع، ويربط بلقيس باختتين، وتوضح الفترة لرمسية التي مسغرقها حكم هذه الملكة (ثمانين عاما):

وَلَسْتُ مِنْ الْمُلُوكِ مُلُوكٍ كُنْ قَبْلَ مُنَوِّجِ صُنْدُودِ
وَسَاءَ مُتَرَجَاتِ كِبْلَقِيْسٍ وَشَمْسٍ وَمَنْ لَيْسَ جُدُودِي
مَلَكْتُهُمْ بِلَقِيْسٍ نَمِيْبٍ عَامَا بِأُولِي قُوَّةٍ وَيَأْسِي شَدِيدِ
وَلَهَا جَتَانٌ تَنْصَبِيْهَا عَيْنَا نِ نَاوَرَا بِسَدَا الْمَسْدُودِ
لَا بَالِي إِنْ مَا آتَى سَبِي غَيْبٍ جَاءَهَا الْمَاءُ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدِ

والملاحظ على الآيات السابقة التي اعتمدها المؤرخون أنها اهتمت بهذه الملكة من جانب ميزها تاريخيا توليها كامرأة الحكم، وأهم الإخبارات التي قدمت بها حيث يُعزى إليها بناء سد مأرب، بينما يذهب البعض إلى أنها قامت ترميمه فقط. ومثلما شعل لشعراء ملث بلقيس شغلهم كذلك انقضاء ملكها، حيث تظهر في أشعر «أمية بن أبي الصلت» (11)، الذي ينسب سبب انقضاء ملكها إلى الهدوء، ويشير إلى أنه سبيل هذه الملكة الحميرية، يقول في هذا السباق:

مَنْ قَتَلَهُ بَلْقَيْسٌ كَأَمْتُ حَمْنِي

حَتَّى تَقْضَى مُلْكُهَا بِالْهَدُودِ

والإشارة هنا إلى انقضاء ملكها بالهدوء، نحيلنا إلى قصة لقائها بالملك النبي سليمان، فبمجرد ارتباط بلقيس به، وانهارها بمدى الذي فاق ملكها، أصبحت تابعة له

ويبقى غير ملك بلقيس وأثاره التي بقيت مجسمة في أبنية من أهم الموضوعات التي ركز عليها الشعر لسان عظمته وتفوقها كامرأة حاكمة منها قول «علقمة» بن ذي جدن» (12).

هَلْ لِأَنْتِ مِثْلَ أَقَابِهِمْ بِأَيُّرَمِ دَاتِ الْبَاءِ الْبَفْعِ
أَوْ مِثْلَ صِرَاحٍ وَمَا دُونَهَا مِمَّا بَنَتْ بَلْقَيْسُ أَوْ دُوْنِ شِعْ

أما «نشان الحميري» (13) فيورد في القصيدة الحميرية قوله الذي يعني فيه أن يكون النبي سليمان كبح بلقيس دون أن يتزوجها، ويؤكد طهر ونقاء الملكة الحميرية، ويرد على أولئك الذين حاولوا تشييع الملك والنيل منها

زَارَتْ سُلَيْمَانَ النَّبِيَّ يَذْمُرُ مِنْ مَّأْرِبَ دِيًّا بِلاِ اسْتِنْكَاحِ
وعنه تبرز صورة أخرى ملكة عزيزة طاهرة عصية، عكس ما رُوِّج عنها في بعض الأخبار و لكنايات.

تتحول بلقيس من رمز للعظمة والبناء والتشييد إلى رمز للصفاء و الحكمة الإلهية في الشعر الصوفي، حيث تتحول في شعر ابن عربي (14) إلى رمز صوفي يشع

بالنورانية والحكمة والصفاء في خطبات لظهور والتجلي، وتبرز هذه الصور مجتمعة في ديوانه «ترجمان الأشواق» الذي نظمته سنة 598هـ ومما ورد فيه قوله:

مَنْ كُلُّ فَاتِكَةِ الْأَحْطَاظِ مَالِكَةٍ

تَحَالُهَا فَوْقَ عَرْشِ الدُّرِّ بَلْقَيْسًا

إِذَا تَمَثَّلَتْ عَلَى صَرْحِ الرَّجَاجِ تَرَى

شَمْسًا عَلَى قُلُوبِ فُلُكٍ فِي حَجَرٍ إِذْرِيَا

نَحْيٍ، إِذَا قَتَلَتْ بِالْحُطِّ مَنَظَمَهَا،

كَأَنَّهَا عِنْدَمَا نَحْيٍ بِهِ عَيْسَا

مسميس هي القوة والحكمة والجمال والإشراق، هي لحظة لتجلي، ونلاحظ في هذه الآيات مزجاً بين المادي (العرش/ قش/ الفلك) والمعنوي (مالك/ نحْي/ اللحظ) أي بين الجسد والروح ويواصل الشاعر في إثراء الجانب الروحي لا الجسدي لهذه امرأة قتلا

سَأَلْتُ إِذْ بَلَغْتَ تَرَاتِبَهَا

ذَاكَ الْجَمَالَ وَذَاكَ اللَّطْفُ تَتَعَبْنَا

فَأَسَلَمْتُ، وَوَدَانَا لِهْ شَرَّتْهَا،

وَوَحَّرَحَ لَمْتُ انْتَصُورُ إِنْ لَيْسَا

هكذا تتحول بلقيس تدريجياً من رمز تاريخي إلى رمز صوفي، ثم في مرحلة لاحقة إلى رمز اجتماعي وسياسي تحرري مع الشعراء المحدثين والمعاصرين

ب - في الشعر الحديث والمعاصر :

استلهم بعض الشعراء المحدثين والمعاصرين أسطورة بلقيس للتعبير عن جملة التحولات التي عرفها الوطن العربي عقب الحربين العالميتين، حيث تحولت من رمز للحكمة والجمال والعظمة إلى رمز للثورة والحرة و لوطن، فقد خرجت من رداء الماضي إلى الزمن الحديث تشاطر المجتمعات العربية آلامها وأحلامها، فهنا الشاعر التونسي الرومانسي الثائر «أبو القاسم الشابي» يوظفها في قصيدة (جمال الحياة) ضمن ديوانه «أغاني الحياة»

باعتبارها رمزا للجمال و الثورة والكفاح، يقول في هذا السياق^٦

وَاعْتَلَتْ بَلْقِيسُ عَرْزَ شَرِّ اللَّيْلِ، فِي تَبَكُّ النَّوَاجِي
ثُمَّ مَالَتْ لِغُرُوبِ بَعْدِ إِضْرَامِ الْكَفَاحِ
وَاسْتَوَى اللَّيْلُ بِرَفْعِ الشَّمْسِ فِي الْعَرْشِ الْفَسَاحِ (15)

وقد تزايدت وتيرة توظيفها منذ الستينات، حيث تحظى الملكة بلقيس في موطئها الأصلي اليمن بمكانة مميزة، ووظف شعراء اليمن هذه الأسطورة التي ترتبط بهم ارتباطا حميميا، فهي العشق والجمال والوطن، ولعل أبرز شاعر يعني هام بحب بلقيس شعريا الشاعر اليمني «عبد الله البردوي»، الذي سمي بعاشق بلقيس ووصاح اليمن، حيث يوظف بلقيس في ديوانه لأول الصادر سنة 1961م «من أرض بلقيس» وفي ديوان آخر صدر بعد عشر سنوات من صدور الأول، أي في سنة 1972م وسماه «بلعيني أم بلقيس»، وتتجلى بلقيس في القصيدتين رمز لوطن والتاريخ وإنداكرة الغبارية عميقا، يقول في قصيدة «من أرض بلقيس»

مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسِ هَذَا اللَّحْنُ وَالْوَتْرُ
مِنْ جَوْهَا هَذِهِ الْأَنْسَامُ وَالشَّحَرُ
مِنْ صَدْرِهَا هَذِهِ الْأَهَادُ، مِنْ فَمِهَا
هَذِي اللَّحُونُ، وَمِنْ تَارِيخِهَا لَذَكْرُ
مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ هَذِي الْأَغْيَاثُ، وَمِنْ
رِيَاصِهَا هَذِهِ الْأَنْعَامُ تَنْشِيرُ
مِنْ هَذِهِ الْأَرْضِ خَيْثُ الضُّوْءِ يَلْتَمُّهَا
وَحَيْثُ تَغْتَنِّقُ الْأَنْسَامُ وَالشَّجَرُ
مَا ذَلِكَ الشُّذُو؟ مِنْ شَادِيهِ؟ إِنَّهُمَا
مِنْ أَرْضِ بَلْقِيسِ هَذَا اللَّحْنُ وَالْوَتْرُ (16)

فاليمن السعيد هو موطئ هذه الملكة، وتاريخها ما يزال صامدا شاهدا على الباء والتشييد والعظمة والإشراق، وعليه يطلق الشاعر هذا الرمز الأسطوري «بلقيس» ليصبح

معادلا موضوعيا لليمن، بل يتحول في مرحلة لاحقة إلى الشاعر نفسه؛ فبلقيس هي اليمن وهي البردوي وهذا ما يبرره في قصيدة «لعيني أم بلقيس» حيث يقول

لِعَيْنِي أُمُّ بَلْقِيسِ بَدَائِي وَعَابَائِي
لَهَا أَغْلَى حَيَاتِي لَهَا أَزْهَى قُشُوحَاتِي
لَهَا غُرُوبِي وَإِذَاهَا فِي وَإِنْ حَارِي إِلَى الْأَنْسِ
وَأَسْفَارِي إِلَى الْمَاصِي تَوَحَاتِي وَرَائِي
لِعَيْنِي أُمُّ بَلْقِيسِ وَأَقْمَارِي وَعَيْنَاتِي
وَأَنْقَاضِي وَأَخْخِصِي لَهَا أَشْوَاقُ أَوْسَاتِي

وتتحول تدريجيا إلى أم حنون، ويواصل في إثراء هذه لأم (اليس) التي نحن إلى غد أحسن قائلا:

وَمِنْ أَخْلَامِ أَطْقَاسِي هُنَا تَارِيخُهَا أَعَابِي
هُنَا مِلَاحِي عَانِي وَرَاءَ الْغَيْبِ الشَّاتِي
هُنَا تَعْتَدُ عَارِبَةٌ قَيْمُضِي قَبْلَ أَنْ يَأْتِي
نَحْنُ إِلَى الْعَدِ الْأَهْلَى قَيْمُضِي قَبْلَ أَنْ يَأْتِي (17)

ويوظفها كذلك اشاعر اليمن «عبد العزيز المقالح» في عدة قصائد منها (فوق صريح عبد الناصر، ورحلة الشمس، وفي انتظار عودة لشهيد، والسفر في ذاكرة الأبجدية) يقول في قصيدة فوق صريح عبد الناصر

بَا إِخْوَتِي هَلْ تَدْكُرُونَ حِينَ مَرَّ
كَيْفَ بَكَى حَزَنًا عَلَى «بَلْقِيسِ» وَ «بِنِ ذِي بُونِ
مَاذَا فَمِ يَضْمُهُمَا قَبْرٌ وَلَمْ يَسْتَرْهُمَا كَفَنُ
كَانَ عَلَى سَفَرٍ
فَارَ وَاسْتَقَرَّ
وَصَحَّ فِي الْأَطْلَالِ وَ الدَّمَنِ
ثَوْدِي، نُحْرَكِي
ثَارَاتِ الْأَحْجَارِ وَالشَّجَرِ
و ثَارَتِ الْيَمَنِ (18)

يبدو أن استحضار «المقالج» بلقيس كان من خلال استلهاه لشخصية «جمال عبد الناصر» رمز الثورة والتعبير والقومية العربية، فكانت ريارته إلى اليمن، ورموزه عند معالم مدينة بلقيس إندانا للثورة والتغيير، وعليه فإذ بلقيس رمز لتاريخ اليمن المجيد وعبد الناصر رمز لتاريخ العروبة المجيد، وما يجمع الشخصيتين هو قوة لذكاء، ودافع التغيير نحو الأحسن، وولاء الرعية.

أما «محمد الفتوري» في ديوانه «الطن و الثورة والمشقة» فإنه يسهم شخصية بلقيس جنباً إلى جنب مع النبي سليمان يقول في قصيدته موت الملك سليمان:

خمسون ألف مارد

ينتظرون الإذن بالثول

تسعون ألف حارس

يرقب عرس الشمس في ذهول

والشمس في معارج اكتمالها محتجبة

تغسل جدران المدافن المدممة

وعرس بلقيس الجميلة المعذبة

والمدن الكبرى التي

تسقط تحت حملات المركبة (19)

تتحول هذه الملكة الحميرية القوية إلى جميلة معذبة تنظر في حيرة إلى المدن التي تسقط الواحدة تلو الأخرى؛ فهي في هذه القصيدة رمز بلوجع والضياع، رمز للعروبة المعذبة التي تسقط يوماً بعد يوم بعد أن مات الملك سليمان، وتلمح هنا التلازم بين الشخصيتين (سليمان وبلقيس) فحياته عز لهدى الملكة وموته ذل لها

وتتواصل هذه الصورة التي تبرز بلقيسا رمزاً للضياع والتشتت والتمزق وهذا ما عبّر عنه الشاعر «عبد الوهاب البياتي» في ديوانه قصيدة «الصورة والظل»:

لو جمعت أجزاء هذي الصورة الممزقة

إذن لقامت بابل المحترقة

تنفض عن أسماها الرماد

ورفّ عن الجنائن المعقه

فراشة وزنقه

وابتسمت عشتار

وهي على سريرها تداعب القيثارة

وعاد أورريس

لانطفاة أحزان حادي العيس

وتوّرت في سبأ بلقيس

وعادت اليكاره

لهذه الدنيا التي تضجع الملوك والحجره

لهذه القديسة الهلوك (20)

استحضر الشاعري أسطورة بلقيس جنباً إلى جنب مع أسطورتَي عشتار وأورريس ليحبر عن تمزق هذه لصورة المبره ويقاء الظل فقط؛ إنها صورة جمال والخصب والحياء باعتبار أن هذه الأساطير لثلاثة - عشتار وأورريس وبلقيس - فمهر عن ذلك فهي رمز للبعث والتجديد، وقد استطاع الشاعر أن يطوع هذه الرموز الثلاثة خاصة من خلال استخدام الكلمات التالية (ابتسمت/ عاد/ تورت)، وعليه فهي رمز للعودة والنور والتجديد.

تتحول «بلقيس» من رمز جماعي، يعبر تارة عن العروبة والثورة، وتارة أخرى عن البحث والتجديد إلى رمز شخصي ذاتي مع الشاعر السوري «نزار قباني» الذي كتب رائعته (قصيدة بلقيس)، في فاجعة روجه بلقيس، فيبدأ من الوجد، وتتفجر قريحة الشاعر ويستحضر صورة بلقيس: (المرأة/ العاشقة/ الروجة/ الملكة/ القصيدة)، إنها بلقيس التي تجاوزت حدود المكان والزمان:

بلقيس

أنها الشهيدة. والقصيدة

والمنظرة النقية.

سبأ تفش عن مليكتها

فؤدي للحماهير النحيّة.

يا أعظمَ للمكات

يا امرأة كل أمجاد العصور السُومرية

بلقيس.

يا عصفورني الأحلى..

ويا أبقوتي الأغلى

ويا دمعاً تاتر فوق حدّ

المُخلّبة (21)

عرفت أسطورة بلقيس توظفت مختلفات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، واستطاع الشعراء تطويعها لتعبير عن مجمل التحولات التي عرفها المجتمع العربي، ويكون استلهاها تأكيداً للجمال والقوة والاستمرار والحكمة، كما تتجلى هذه الأسطورة في نظم الشعراء لتجسد جماليات انقصيدة العربية، من المحافظة على القصيدة العربية نظماً كما أبدعتها عشيرة السلف (الشابي والبردوي)، إلى تحقيق جماليات انقصيدة المعاصرة (الباني والفتوري وقباني).

وعليه فهي رمز شعري متجدد إنّ على مستوى الموضوعات أو الأشكال، ولم يقف ابتلهاهم الأدباء العرب لها شعرياً فقط بل تجلّت في أشكال أدبية أخرى.

ج - بلقيس في المسرح العربي:

وظف الكاتب المسرحي (نوفيق الحكيم) شخصية «بلقيس» في مسرحية سليمان الحكيم، التي شرت لأول مرة سنة 1943م، حيث يصرح لكاتب في مقدمة المسرحية أنه دناها على كتب ثلاثة: القرآن الكريم والتوراة و ألف ليلة ودمن القرآن استخدم ما ورد عن ملكة ساء ولهدم والجن والقصر المرد، ومن التوراة روحها الشعرية (نثيد الإشاد)، ومن ألف ليلة وليلة قصة الصياد والقسم الذي سجن فيه الجن (داهش بن الدمرياط).

وقد استغل احكم كل هذه العناصر وحاول تطويعها

بالانكاه على موضوع جوهري هو إغواء القدرة بالكلها على إساءة استخدامها واعتقاده أنه يستطيع أن يحقق بها ما أراد حتى لو كان املاك قلب بشري.

حيث تبرز هذه المسرحية رغبة كل من «سليمان» و«بلقيس» تحقيق عاطفة نبيلة هي «الحب» باعتماد القوة؛ فهذا سليمان يسعى بكل ما أوتي من قوة لامتلاك قلب ملكة ساء، وهي مشعلة عنه بحب أحد أسراها واسمه «منذر»، وهذا الأخير هائم بحث وصيقتها «شهباء»، التي تحاول التضحية من أجل الملكة بلقيس

وعندما يتأكد «سليمان» من اشغال بلقيس بحب «منذر» يستخدم الجن، فيسحر منذر فتثالا حجريا يوضع داخل حوض من البخور، ويكون خلاصه بذرف الدمع عليه، حيث لا تتردد «بلقيس» في ذرف الدمع حتى يمتلئ جزء كبير من الحوض، ولكن بحيلة من الجن يبعد بلقيس، ويهرب سقس التي تتقدم أمام التمثال وتذرف دموعين تصلا إلى قلب منذر وبهما تعود إليه الحياة، وتعلم بلقيس بما جرى، وتقرر العودة إلى ملكتها، لا يستطيع مع سليمان، غير الصداقة وهذا ما يبرره حوار بلقيس مع سليمان (22) :

«لنفس حد يا سليمان . إنّ قلب الإنسان لهو الأعحورية العظمى

سليمان أحر يا بلقيس .

بلقيس: أعجوبة موصلة أمام القدرة.

سليمان: وأمام الحكمة

بلقيس: نعم

سليمان: بماذا إذن تفتح منالبعها

بلقيس: لست أدري

سليمان: نعم هناك شيء واحد مفتاحه في يد الرب وحده.

بلقيس: يدهشني أنك كنت تجهل ذلك يا سليمان.

سليمان: هي اقوة يا بلقيس... تعمي أبصارنا

- كون بلقيس ملكة تتميز بالذكاء والجمال

- ارتباط هذه الملكة بالسبي سليمان.

فالعاملان أمهما في تبلور أسطورة بلقيس، ودخولها كل المصوص (الدينية والتاريخية والإبداعية)، وقد أخذت «بلقيس» ضرراً كثيراً في التراث الإنساني، وانتشرت في كل مكان، وهي تمتلك بعض مواصفات نساء مميزات تاريخياً مثل «زنوبيا» و«سميراميس» و«كليوباترا»، اجتمعت فيهن صفات الأنوثة والقوة والحكمة ونحوهن إلى أساطير أدبية

والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها هي أن ملكة سبأ عرفت توظيفات كثيرة ومتنوعة في الأدب العربي من خلال العودة إلى مصادرها لأصلية (الكتاب المقدس والقرآن الكريم ومصوص مؤرخين والصوفيين)، ومحاولة تطوير العناصر لتأليّة: (الجمال/ القوة/ الحكمة)، مما يتلاءم وحركة المجتمع العربي، وفتحات المبدع، وفلسفته ونظريته بحياة

أحياناً عن رؤية عجزنا الأدبي وتنسيتنا ما منحنا من حكمة. وترين لنا المصفي في كفاح لا أمل لنا فيه... م ضحك به بعد اليوم... م لون إبسامتك إذا ذكرت أمامك بعد الآن حكمة سليمان»

وعليه فسلیمان في هذه المسرحية يمتلك القدرة ولا يمتلك الحكمة، وبلقيس تمتلك القدرة وتمتدح الحكمة كذلك، فكلاهما عجز في مجال تحقيق عاطفة إنسانية بيّلة وهكذا تمكّن الكاتب من تطوير هاتين لشخصيتين لتصبح رمزاً لذلك الصراع الدائر على مسرح الدنيا، وتعبّر عن امتلاك الإنسان للقدرة واستخدامها فيما ينبغي ولا ينبغي و فقدان الحكمة، وعليه وكان الحكيم يبرز قضية جوهرية هي ازدياد قدرة الإنسان بنسبة تنوّع كثيراً ازدياد حكمته مما يتزل بالإنسانية المحن.

الخاتمة :

تعدّ بلقيس من أوفر الشخصيات الأشوية اليمية حظاً لما نسج حولها من حكايات وأساطير وقصص، ولا شك أن هذه المكانة تروّج أساساً إلى عاملين اثنين هما :

المصدر والمراجع

- (1) الكتاب المقدس : (العهد القديم والجديد)، دار الكتاب المقدس، الشرق الأوسط، 1985.
- (2) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، مؤسسه عز الدين للطباعة والنشر بيروت، ط2، 987
- (3) ابن حزم الأندلسي : جمهرة أنساب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983
- (4) السمهودي. مروح الذهب ومعدن الجواهر، سلسلة الأئیس الأدبية، موسم للنشر، الجزائر، 1989
- (5) ريد مـ، عبس لعز ملكة سبأ، قدمس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص: 34 و 35
- (6) أنظر ريد مـ: بلقيس لغز ملكة سبأ الجزء الموسوم ببلقيس ملكة اليمن في التراث الحبشي - المسيحي، ص: 163 وما بعده
- (7) سعاد الحكيم المعجم الصوفي، ندوة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1981، ص: 212/213

- 8) أنظر محي الدين بن عربي «مخاض الأعلاى شرح ترجمان الأشواق» (علّق عليه ووضع حواشيه حسين عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان).
- 9) أنظر: أبو محمد بن أحمد يعقوب الهمداني: «صفة جزيرة العرب»، تحقيق محمد بن علي الأكرع الحوالي، الرياض، 1977. وزياد مكي: «بلفيس لغز ملكة سبأ»، ص 47.
- 10) أنظر: أبو محمد بن أحمد يعقوب الهمداني: «الإكليل الجزء الثاني»، حققه وعلّق حواشيه محمد بن علي الأكرع الحوالي، القاهرة، 1966. وزياد مكي: «بلفيس لغز ملكة سبأ»، ص 294 و295.
- 11) أنظر: شوقي عبد الحكيم: «موسوعة العذكيور والأساطير العربية» دار العودة، بيروت، ط1، 1982، بلفيس ملكة سبأ العربية، ص 124.
- 12) أنظر زياد مكي: «بلفيس لغز ملكة سبأ»، ص 51.
- 13) المرجع نفسه: ص 100.
- 14) محي الدين بن عربي «مخاض الأعلاى شرح ترجمان الأشواق» (علّق عليه ووضع حواشيه خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 13 و14 و92).
- 15) أبو القاسم الشابي: «ديوان الشابي» دار تلاتينيت للنشر، بجاية، 2003، ص 16.
- 16) عبد الله اليردوني: «ديوان من أرض بلفيس»، المجموعة الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 55/58.
- 17) عبد الله اليردوني: «لعيني أم بلفيس»، بغداد، 1973.
- 18) عبد العزيز المقالح الديوان، قصيدة فوق صريح عيد الناصر، ص 7.
- 19) الفسوري (محمد) «الديوان»، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 58.
- 20) البياتي (عبد الوهاب) «الديوان»، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 262/263.
- 21) نزار قباني قصيدة بلفيس «منشور في نزار قباني» بيروت: لبنان، ط1، 1998، ص 11/13.
- 22) أنظر: توفيق الحكيم. «مسلم الحكيم» (مسرحة نشرت لأول مرة سنة 1943م)، 1948، (النظر السادس من المسرحية).

أشباح الرواية العراقية الحديثة «الأمريكان في بيتي» نموذجاً

عبدالكريم يحيى الزبيدي

شاعر وكاتب من العراق

هايكل الذي لا يبرع من ردي بالعربية التي لا يعرفها،
على كلامه الإيطيري، الذي لا يعرفه، وستج اراف قلت
شئاً بسبب لغته/ ص ٢٤) عرسة لا تعرفه ممكن.
يحذيره لا يفهم جلال، شعر نفسي في مواجهة
شعر هجين. لا يعرف بعضهم هي أية ولاية يكتي بيوه
ويمنح منو بالتر العنسي الصرخ في الحيش، ويمنح
معاكسة لجرى كغيره من سرحم مد + مستقل ويعنم
مطور من يقاتلهم ونفسي المظلم سيما، من لوسا
ولسانا الحصري

للخمسائل الشحيحة جلال، زوجته جنان شبيبه
كمثل شقي زوجة حبيب، صديقته صديقته صديقته
شكر البهرن مؤثف في مكتبه الأرفاف، العبد صافي
ربيع المنطقة، زوجته سوس، براهيم توسن عضو
المصنعة قنبر عريفة عاصف المصنعة، مايكل جسي
أفريقي برتبة سبرحد أي رقيب، أن عريفه بحسد، ألوتف
المسكرة، عرافة هو عبه بعاود تفتتير منور جلال



بينما تروا الرواية العراقية الحديثة تحت سيطرة التاريخ،
والغلب الميسبب الحادة، ظروف المعاسب المعاصرة،
عملا عن دواكك بعبه بعبه، ويتفادته تتحرك بحسد
العقاد للشخصية، سبغ كل رونة عرافة جديدة،
محررا غفاف مهجة، لأن الرواية أكثر الاحساس الأبدية
حداقه وقدره على رصد العنبي الأمسية ٤
بعض الروايات العراقية الحديثة، رديق من لحن
بعربية عسية، حيد بعبه أو بسبب مع الوسية
بطل الاحتلال الأمريكي، يخوض الأفي، بفرانج وائل
«أف خولت بأعم حبيب، بكفي شقي، أفد بابل لألد
يستطيع شحيص، لا أحملة، والمجمل للعراق، بظنك
يعني، لست ترى الاحتلال لم يبق مني / سوى سبب خبير
بكل ربح، في صورة مصغرة عن المشهد ثقافي، في
جهة واحدة، يقف البطل لمدير علام محافظة بيوى
وصا يريده ساسة العراق الجديد لا يختلف كثير عما كان
يريد الهبة أفريقي أن أكتب من لكة للموصية والناس
يدجون في الشوارع».

الشبح الرئيسي رواية بطل إعلامي مغامر، جاكلي باكرة
مكن يوه بالاحتلال الأمريكي، لكن هل يستطيع الرقعة
توليف حالة الاحتلال وهو ما زال يعيش في دخلها؟
المكن مدينة الموصل / الزمان ٢٠٠٤-٢٠٠٥

شبح الحوون «الأمريكان في بيتي» نوحه الفلاف
سيفلية الأمريكية إيلين سناير خطاب آية أمريكية
محرقة الأمريكيان نقلوا حروبهم إلى العراق بحسد
تعبير يوش، مع سبعة عشر فصلا معربة، يتناوب مع
تح من إحداهن شعرة كالفصل للعاش «في الأسس»
عن كعبه فتدح بينما الأندس ومع التهديدات تفجير
المكن، معامرة لا تقف عن معامرة طارو من رعد
العمون الرئيسي لقاء بين حصاريتين متنافستين اجري
خلفه وعيني على جندي أكرهه يستضي دوما وحده

مؤسسيها، وقصص وأساطير مختلفة ومختلطة بالتاريخ
الاشوري (ولد النبي ناحوم في بلدة القوش من أسرة
سباها الملك سنحاريب جد آشور بانيبال/ص ١١٤)
آشور بانيبال الابن الثالث للملك أشرحدون، الذي عينه
والده الملك سنحاريب نائباً للملك على بابل، والذي صار
ملكاً بعد اوداعه براءته من اغتيال أبيه سنحاريب
شبح جيمس بوند. واقع المجتمع العراقي غارق في
أساطير المقابر والأجهزة الأمنية الخارقة، في غرامات
لا نهاية لها، البطل بشاطر الروائي عبدالستار رأيه حول
أزمة النقاء العراقية والرواية العراقية خاصة (رق
يحتوي على مجاميع كاملة لروائيين عرب، ليس فيهم
عراقي واحد/ص ٦٥). صديقة جيمس بوند التي تجيد
اللغة الإنجليزية وتباع كل ما نشره المصحف العالمية،
تستمتع من قراءة تقرير (هذا يجعلني أربط بين وجود
الاسرار في... قلادة الملكة شعشو/ص ١٠٢)
(والعنّ صديقتك حليمة يدها إلى مستوى صدري، وأرتني
ممنساً صغيراً يستل في عنقها/ص ٧٠) (شعشوروجة
آشور بانيبال الأولى/ص ١٠٦) (شعشوروجة سارة أخت
النبي ناحوم/ص ١١٩). صافي خريج السوربون، أشهره
جلال براهيم (صديقتك) يسمى أراه كرجل مظلي أسقطته
طائرة/ص ١٦٦ رأي غد لا يختلف كثيراً عن رأي قارئ
مديد، لكني أرى في جميع شخصيات الرواية تعسفاً
لشخصية العميل جيمس بوند، فللبطل هويات مزورة،
وعلاقات خفية مع مدير إعلام المحافظة، ومع مدير
شرطة محافظة نينوى، الذي يفكر رقمه، وكلما فعل
يرسل لجلال رقمه الجديد، ومع الأمر كان، (تعاون مع
سهرجت مايكل/ص ٥٤) وفارس حصعة (خيال وتاجر
ألمسة هو جلفة الوصل التي تربطني بقائد الشرطة /
ص ٥٥) - نقد خطفوا صاحبك الضباط - فارس -
أعتقد أن صفحة تحريره قد نمت. إبعثته سيد معون مليون
دولار غنية/ص ١٦٢) من يملك سيولة نقدية مليون
دولار، لم يبق في العراق، وإذا بقي سوف يحيط نفسه
بأطواق أمنية متعددة، كما فعل حسن زوج شقيقه (كوب
في خريف ٢٠٠٢ ثروة من عقد صفقات لتجهيز الجيش
الأمريكي، ابتعد عن أجواء الموصل منتقلاً من مكان إلى
آخر إلى بغداد، ليقتضي سنة ٢٠٠٦ في سوريا/ص ٨)
جلال يريد لقاء مع شخصية سياسية أمريكية، كوزير
الدفاع أو الخارجية، ليشكو الأمريكي أن الذين يحلو لهم
تمنيش منزله، للطل صديقة اسمها مناسك ليست بأقل
مهارة وغمرها وجراة وغرها من صديقات جيمس بوند،

ست أو سبع مرات، وهذا شيء غريب، لأن القوات التي
تقوم بمهاجمة المنازل من الشرطة العسكرية بإغراق
الاستخبارات، الذين أبداً لم يكونوا يسمحوا بوجود
تعاطف ولو مخفي، من جندي أمريكي مع مواطن عراقي
حتى لو كان جاسوساً مخفياً، يقول عنهم البطل (توجد
شباطين يحكم أصابع البطاطا المقلية، تلعب كرة السلة،
ياكل جماجم الأمريكان، لذلك من الصعب التكهّن بودود
أفعالهم/ص ٤٥). وشخصية معبوبة، منظمة (اسمها
الدومنيكوس تحكم عليه بالموت في حال ثبوت خيانتة
للعهد/ص ٦٧)، صافي يتحكم برغبة توسان في الهرب
إلى حلب/ص ١٥٢، بدلاً من تذكره بالعقوبة، تغيير
أهداف المنظمة مع الطريف السياسي المتقلب في العراق
بعد الاحتلال الأمريكي تأخذ على عاتقها منع تحويل
سينما الأندلس إلى مخزن، وتأسيس فرقة مسرحية (لكن
يوجد الآن من يرى أن السيف والمسرح والفناء حرام،
سمحت من مصصين إلى كذا... ص ١٢٦) مسوا كذا
حارم لأنه أسس فرقة مسرحية، ويسمى بسوا جبار
وأحرقوا المكتبة، وأطلقوا النار على السباحة/ص ١٩٨)
جلال كيشوت مصف، مثالية مبركة البطل (تذكرني
القوى المتبررة من حوله، ويبدو أنه جلا مولا ولا مولا عنه
ورغم ذلك يقرر المضي قدماً في حربه المزعومة. جلال
صافي موصل انتفى في فبراير (شباط) ٢٠٠٥
إلى منظمة سرية أسستها ثلاث أسر مسلمة (الاحتجاج
التحسيني حضرة الإيطالي فرسيس موزاني وهو أبرز
شخصية ضمن بقعة الأبناء الدومنيكوس التي أرسلها
بابا الفاتيكان بمدكت الرابع عشر عام ١٧٥٠ لشن
الكتلة بين نصارى الموصل. أسرة السيد صافي كانت
الأكثر، واحتكرت كرسي الرئاسة وتوارثته/ص ٦٩)
ليس لشرها بين المسلمين، بل بين أبناء الطائفة
الأرثوذكسية، لكنيسة الشرقية شيخ قصوي (يهود إلى
الشرقي حتى بني، جمع ثروة طائلة جراء رعايته لمصالح
الإنجليز والفرنسيين، مات مسموماً وأطلق القصر لعقود،
ومع الاحتلال الإنجليزي ظهر طبيب من عائلة رسام
المسيحية/ص ٩٦) استولى على المنطقة المحيطة بقصر
بني، ثم اشتراه، وبني حوله ما يشبه القلعة، قتل هو الآخر
١٩٢٥ وانتقل القصر إلى ملكة عائلة السيد صافي رئيس
فرع المنظمة في الموصل، المتزوج من (كانوا بانتظار
المترجم وهو كردي من كركوك/ص ٣٧) (مترجم أمريكي
من أصل لبناني/ص ١٢٢) ومترجم القائد بقرابوس من
أصل فلسطيني، إغراق في ذكر سيرة المنظمة، وبعض

راكبان بدوي/ ص ١٠٠). (لحق بنا شاكر البدران قادما من مكتبة الأوقاف/ ص ١٢١). (قال بصوت الأنثوي من اليوم سأبدأ باحترامك/ ص ١٢٢). ولم يكن الروائي نزار عبدالمنار بإصفاة صغته الصحافية إلى بطله مقتنعا بفعل إشهار الأحداث الجسيمة والشخصيات التي عاشها في الموصل، وخاصة صورة عن مثقفي المدينة وإعلاميها، وعن عائلة الهدوان الذين (جميعهم ينظر إلى مهنتي باحتقار/ ص ١٥)، وهو ما دفعه لربانثس بطله كبشوت، الذي حين أراد محاكاة الفارس الأسطوري أماديس دي عول، وإتماما للمحاكاة، أضاف دون كبشوت اسم بطله إلى اسمه فأصبح اسمه «دون كبشوت دي لامانثس». والإشارة إلى الدعم الذي كان الجوال ديميد بترايوس (مواليد نيويورك ١٩٥٢) كان قائما للفرقة ١٠١ المحمولة جواً نتج في احتلال محافظة نينوى، بدون سلاح. خلال وجود كثيرة لم يف بها، وبقي حتى نهاية ٢٠٠٥ وأقطع الدعم لبعض إعلاميين الموصل بخروج قواته من المدينة وعودتهم إلى أمريكا

شبح الارتباك وعم جهر البطل بهذه المعلومات، فهو شخصي. (تتمتع بقبول مدبرة/ ص ١٢٢). (ص ١٢٠) (الأمريكان جردوا هذه المرة بأسلحة غريبة/ ص ٤٠) أصبحت أنهم يقومون بعملية اسمها الأرنب الأعور/ ص ٢٢). ربما التقط كلمة من هنا وأخرى من هناك، واستنتج ذلك، لكن في مكان آخر (أميريوني أنهم يقومون بعملية عسكرية اسمها الأرنب الأعور/ ص ٤١) العراقيون في الرواية لديهم حق أسّي، استنادا إلى القاعدة الاستخباراتية الشهيرة (المعلومة لمن يحتاجها) بينما الأمريكيان يتركون مع المعتقلين عن أسرارهم العسكرية (متواجد في بيتك بين العين والأخر للقيام بعملية مراقبة، أنت مسؤولا لإخبارك بهذا ولكني أتعاطف معك/ ص ١٣٦) (سألت مايكل ما أخيلار الأرنب الأعور؟) لقد انتهت العملية الجديدة اسمها السله سالي صحكما بمق/ ص ١٢٨) (مقوا غارغات اسرورية، ومباخير، واحجرة مشاش، وهونيات، وصديق لم يسبق لي رؤيتها كلفوي بمهمة ترتيب علب الدخيرة يحدث هذا عندما يكتشفون أسّي يمكن أن أكون مفيد، قبل أربعة أشهر عودوا إلي بمهمة حمل جهاز مكعب الشكل يصدر صغيرا خافتا كل دقيقة، وعندما ظلمت من مايكل أن أسّي يتدلى للـ M١٦ نهري بغضب/ ص ٢٤) ويرى البطل لسان حال معظم مثقفي العراق (كنت أجيل

وشقيق البطل كان مسؤولا عن التفتيشات في القصر الرناسي في حي العربي، والذي يكتشف قبر الملكة شمشو في بحيرة القصر الرناسي، ويسرق قلادتها، ورغم اعدام ثقته بالجميع، وغريته عن أهل، وحسنه الأمني بترك القلادة مع شقيقه جلال، جاز البطل ياسين القصاب (مهووس بالشخصية الأعبية، والمخاطبات الكلاسيكية، ومحاول دائما أن يعطي انطباعا بأنه أكثر من قصاب حتى وإن ورطه ذلك بسلسلة من الأكاديب المروعة/ ص ٤٢). شخصية كمال المادية، لا تتواءم مع حالة الدم الشديد حد التهديد، التي وصل إليها بسبب سأنهب الصصور لهدمه مدفن الملكة شمشو/ ص ١٠٧) شبح قلادة شمشو ينادي يطغى على بنية النص الروائي، برسته، حيث تغير المسار وتغير كل شيء بشكل صدمي في أول ظهور للقلادة (إنهم يريدون قلادة الملكة شمشو/ ص ٢٢) تحولت الرواية إلى حكاية، بحسب تعريف ملايمور بوروي، كمال يقول لجلال (أنت الوحيد الذي يستطيع المصافاة على الأشياء النهمية، أنت طبيب القلب ومطبخ الدم، وحتى لو فقدت ذلك بالوطن مسبقا لديك الشرف والأمانة والإخلاص/ ص ٩٠) في عام ١٩٩٤ يتحدث عن شقيقه كمال (والعقوس بكل الدورات الضعيفة التدريبية التي تقام في مراكز الشباب، دون أن يسمح لأحد بأن يكسبني لصالح توجه حزبي أو سياسي/ ص ٨٣) لكن العراق في تلك الفترة كان خاليا من أي توجه حزبي أو سياسي، عدا البعث، ولا أعتقد أن أحدا كان قد نجا من الانتماء إليه، خاصة العاملين في الوسط الإعلامي. لكن كمال (بطلب مني أن أرافقه في جلساته الخاصة مع أصدقائه الذين كانوا ضباطا في المخاطبات والأجهزة الأمنية/ ص ١١٧) يكتشف كمال لشقيقه جلال، اعتقاده بزيغ نظرية هرمز رسام (شمشو أميرة مؤلمة من ذيبون التي هي الآن ذيبا الأردنية، وقع آشورياتيالي في غرامها متأمر تكرها لها أن يصير سيفه الذي مقيضه من الذهب وأن يصاغ على شكل قبضة يدها ووضع في راحة اليد رمز ملكه وهو جوهرة حمراء/ ص ١١٨)

شبح السيرة الذاتية يطارد النص الروائي، ففي ص ٢٠ ذكر البطل عمله في جريدة مستقبل العراق والتي كان الروائي يعمل مديرا لتحريرها، فترة صدرها في النصف الثاني من عام ٢٠٠٤، ولم يخف عليها أن المفصود بحريدة المد البغدادية، جريدة المدى التي كان للروائي يعمل مديرا لمكتبها في الموصل في نفس الوقت، والإشارة إلى بعض الشخصيات كالفنان التشكيلي الموصل

جديدة، لنشر الثقافة، أين أراء الآخر المختلف، الإرهابي الذي يريد قتل الناس بذهب دخولهم إلى التسمية، باموك في رواية تلح نارة يوحى للقارئ بأنه إسلامي متطرف جدا، وشارة علماني ملحد، ذكر يحيى تام مواضيعها حساسة كالعقيدة الدينية والحجاب، وجاء الكاتب بكل الآراء حتى التي لا يتفق معها، ولهذا ملك الغرب وغضب القوميون وصمت الإسلام السياسي بحقد.

السيد صافي (اعتذر قائلا إنه سيوصل إلى إبراهيم في القدر مبلغ مليون دولار، وإن علينا إعادة المكتبة بأبهي صورة/ص ١٩٧) هذا المبلغ يكفي لشراء ربع شارع الدواصة، وليس لإعادة افتتاح مكتبة! (إلا أن لا أحد تحرك/ص ١٤١) يذكرني تسميه أوديسوس نفسه في النشيد التاسع من الأوديسة بلا أحد، حتى إذا عاينا العين الوحيدة للوحش بوليفيموس بين هوسيدون، فمخرج مستجيده، فجاءه زملاؤه الموحشون السيكلوب بهرعون إليه، صاح بهم من داخل الكهف (لا أحد يقتلني بالقديعة، لا أحد يقتلني بسهم، لا أحد يترك أحد يحكم فلان أن تكون مريضا) ثم تركوه وذهبوا، وضحك أوديسوس لما رأى شرح خطبه، ويكبت لما رأيت الجندي الأمريكي يطعن ربه في السيف، ثم تفتيشه المدلول الآمنة، يمنع من دخول عوامة الجعيشة، فلما برجع النساء والأطفال المائمين، بهما للحقيقة أول شيء يفعلونه، يطردون الدكتور خارج المنزل، يمددوهم على الأرض، أو راكعين أيديهم مشبوبة خلف الرقبة، ويستقبلون الإنسان في الداخل، ويلبسون البيت رأسا على عقب، ويسرقون الصور الشخصية للعائلات، وأية ثغفيات، باعتبارها تذكيرات للنصر السريع الذي تحقق لهم في العراق، وأحيانا ينحرسون بالسماء، المترجم أحيانا أشد من الجود عيب وعصبية كما لم تنتظر الرواية إلى التفلل الكبير لفلان تنظم القادة الإرهابي في مفاسل الحياة كافة، حتى العائلة منها، حتى أن مرشح لمنصب وزير الدفاع، يمارس تمويها كبيرا بإشراف خبراء أميين، بحيث يسبقه مكتب وهمي، ومن ثم هو يحل في سيارة شرطة مرور، ورغم كل هذه الاحتياطات الأمنية، تعرضت سيارته لعمود ناسقة، فكيف مع مناسك وهي تقف وسط شارع الدواصة تدافع عن سيمما الأندلس؟

— مزار عدلشطار — الأمريكان في جهنم — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — ٢٠١١ — بيروت — ص ٥٠

إلى الاعتقاد أن الشيء الأكثر تضرراً في العراق جراء الحروب هو الجنس/ص ٩٨) خاصة بعد إغلاق محلات بيع الخمور، والملاهي الليلية، ودور بانهات الهوى، ومظم بعض متغني العراق في مظاهرات سلمية ضد قرار منع بيع الخمور، هؤلاء الذين أبدأ لم يتأثروا بملبون قتل وبالدماء البريئة، ولوهان الفساد الكبير، وبالأمن كاسوا يستدرون للقائد الصوري، سارتر قاد مظاهرات الطلبة في شوارع باريس ١٩٦٨، مطالبا بالثورة أولاً وإسقاط الحكومة البوليسية، حالاً بتغيير العالم أو بفوسيع أفاق الممكن (الأمريكان يسرقون مخطوطات باللغة السريانية والعبرية من مكتبة الأوقاف في الموصل/ص ١٤١). وثيقة شغوية معلومة من المجمع الموصل، كانت بأسس الحاجة إلى توثيق تحريري بأس إبراهيم توسان (لقد ستمت صفحات الدومينيكس وهذا الخرف السيد صافي، أنتم تهرلون القيوم، أية ثقافة هذه التي نريد حقها في عقول هذا الشعب المفل/ص ١٥٠) توهمك يكذب على جلال وحدته عن دور ثقيله كمال في إعادة آلاف القطع الأثرية إلى العراق/ص ١٨٠، جلال يكتشف كذبه فطرده، ثم يعرض عليه، يقيظ عليه دولار مقابل قلادة ششتو/ ص ١٨٢ (بروي احدهم/ص ٧) للصواب بروي أحدهم

فلوهر اغتال الرومانسية في روايته «مدام بوماري» بتقديمه جميع الزوجة الفاتنة، ثوبانتس متق المرح الأخلاقي واغتال عصر الفروسية في «دون كيشوت» وجويس في «بوليسيس» اغتال القرن العشرين، ورغم أن التباين الفردي لشخصيات العمل الروائي، واختلاف طرائقهم في الكلام، دليل اختلاف بينهم الثقافية، ضرورية لطرد الارتياب لدى القارئ، وإقناعه بأن الذي يتحدث ليس الروائي، لكن ثقافة ولغة شفوية الملقين من شخصيات الرواية كانت مقاربة ومثابته، هي لغة واحدة ووحيدة، كانت مناسك أن كثيرهم جميعاً، لا يحراتها بل يعمق ثقافتها، والتي رغم شخصيتها المفتوحة حدا حدا، تقوى هذه المرة الأولى في حياتي أدخل سيمما/ص ١٣٢، بحسب طريقة أمبريو أبكو من التبرير وبما كانت تكذب على حبيبها جلال، لكنها سوف تكون المكتبة الأولى والأخيرة لها في النص الروائي شخصيات خيالية مستعدة للتضحية بكل شيء، بالعمل والحسن من أجل إعادة افتتاح سيمما، أو منح مكتبات

أشعار اللصوص وأخبارهم

القسم السابع*

١٨ - مرة بن محكان

١٩ - عرقل بن الخطيم

جمع وتأليف
عبد المعين الملوحي

كلمة شكر :

كان لرجائي لدى قدمته في أول هذا البحث ، والذي طلبت فيه من العلماء والأدباء أن يدعوني على ما فدني من مصادر البحث عن الشعراء اللصوص ، وأن يستدركوا ما غاب عني من أحبارهم وشعارهم ، أقول :
كان لهذا الرجاء صداء في نفوس بعض الأدباء والأصدقاء ، فكتب إلي صديق عزيز هذه الرسالة :

.....

في كتاب منتهى الطلب من أشعار العرب لابن المبارك (مخطوطة لاله
لى ١٩٤١ ، قسم خاص ببعض الشعراء اللصوص ابتداء من الورقة ١١٩
(ظهر) حتى الورقة ١٢٩ (وجه) وم :

* هذا القسم ثمة لما نشر في أعداد سابقة من المجلة .

١ - عبيد بن أيوب العنبري :

قصيدة رائية في ٤ أبيات
قصيدة رائية أخرى في ٢٤ بيتاً
قصيدة لامية في ١٤ بيتاً
قصيدة رائية ثالثة في ١٤ بيتاً

٢ - الحطيم الهرذي :

قصيدة رائية في ٦٣ بيتاً
قصيدة دالية في ٦٠ بيتاً
قصيدة لامية في ٢٦ بيتاً

٣ - المهرى العكلي :

قصيدة مية (كلامها) في ١٩ بيتاً

٤ - جعفر بن معاوية العكلي :

قصيدة نونية في ٢١ بيتاً
قصيدة رائية في ٢٦ بيتاً
قصيدة قافية في ٢٢ بيتاً

٥ - طهان بن عمرو الكلابي

قصيدة لامية في ٢٢ بيتاً
قصيدة دالية في ٢٩ بيتاً
قصيدة مينية في ٢٣ بيتاً
قصيدة عينية في ٢٠ بيتاً

وباليت صديقي الفاضل أرسل إلي صور هذه الأوراق إذن نكأن له الفصل علي مرتين ، بل لعلي ألومه ولا دنب له ، عند يكون محروماً صور هذه المخطوطة .

لقد أوردت الكتاب بنصه ، وأرجو أن أستطيع الحصول علي الصفحات التي تتضمن أحبار اللصوص وأشعارهم ، ولعلي أتلقى رسائل أخرى تستدرك هفوات بحثي ، وفي انتظار ذلك أتابع بحثي عن أشعار اللصوص وأخبارهم بما أملك من مصادر .

والأحظ ملاحظه وحده ، هي في م كتب حتى الآن ولم أشر من هؤلاء الشعراء ندرت أسماؤهم في الرسالة ، لا ترجمة واحد منهم هو (السهري العكبي) خبره نالت من بحثي مع اسمه العربية المجلد ٥٠ ، وأن القصيدة نبيه التي ذكر الأنخ الفاصر بها تقع في (منتهى الطلب) في ١٩ بيتاً ، قد وردت في " بحث في ١٥ بيتاً يعني أن ما قائي منها هو أربعة أبيات ، أرجو أن استدركها فيما يلي من بحثي ، أما سائر من ورد ذكرهم في الكتاب فساؤجل ترجمتهم حتى تتم مصادرهم عدي .

« ورحم الله امرأ أهدى إلي عيوبي . »

وقد تفصل الأنخ الأستاذ « مطيع الحافظ » من موظفي مجمع اللغة العربية في دمشق ، قصور لي كل الصفحات المتعلقة بالشعراء اللصوص في منتهى الطلب ، وشجده هذه الصفحات طريقها في أبحاثي القادمة وله والمجمع الشكر الجزيل .

(١٨)

مُرَّةُ بْنُ مَحْكَانَ السَّعْدِي

حزيرة :

عسى أمانم هذا الشاعر وشعره أخريين مثل عبيد الله بن الحر الحمصي تقف
حائرين ، فهل كانوا لصوصاً يسرقون الناس ويقطعون السبيل أو أنهم
كانوا سادة من سادات العرب ثاروا على السياسة الأموية ، وعصوا الولاة
والرؤساء ، وتخذ هؤلاء الرؤساء من ثورتهم حجة عليهم ، وقاموا بحربهم
حيناً وبقتلهم حيناً وأشاعوا بين الناس لذلك أنهم لصوص .

أغلب الظن عدي أنهم كانوا زعماء في قبائلهم ، وتكن السياسة هي
التي جعلت منهم لصوصاً .

أسم هذه الحيرة وفقت وممة طوبى له من زعماء الكرم وأشعارهم
وأخبارهم في هذا البحث ، فإن كانوا لصوصاً فقد أدخلتهم في زميرتهم ،
وإن لم يكونوا لصوصاً - وأنا أرحح هذا الرأي - فقد خدمتهم حين جمعت
أشعارهم وأخبارهم من كل كتاب نسر لي . وتركتم لفقراء بعد ذلك
الحكم لهم أو عليهم .

إنني أعتذر إني هؤلاء الشعراء من هذا الاتهام واعتبر هذه الكلمة
تبرئة لي ولهم مما وضعهم به رجال السياسة الذين جعلوا من كل ثورة
عليهم لصوصية ومن كل إنكار لاسرائفهم وعثم بأموال الأمة رسدقة
وعصياناً .

وأقرر إني لم أجد في شعر مرة بن محكان ما وحدته في شعر اللصوص

من حديث عن الحرب من الأمراء إلى الصحراء ، ومن الأسر إلى الوحش والوحشة من الأسر ، والحديث عن الجن والسحرة ، بل وجدت أكثر شعره يدل على كرمه وإيمانه للأضياف ، وربما يهض هذا الأمر دليلاً آخر على أنه لم يكن لصاً وإنما كان سيداً من سادات قومه .

لا يذكر علماء القديما مرة بن محكان في اللصوص ، وقد انفرد بنسبته إليهم المرزبانى في معجم الشعراء ٢٩٥ - ٢٩٦ حين قال :

مرة بن محكان السعدي من بني عبيد أحد اللصوص

وفي مجموعة شعرى من ١٩٠ ورد بيت مرة بن محكان من قصيدته البائية ضمن شعر لصوص ، دور سنة ، وليس كتب (مجموعة المعاني) مصدراً ثقة .

وفي هامش كتاب شرح الحماسة لمرزوقى يستعرض المحققان : أحمد أمين وعبد السلام هارون ما قاله المرزبانى عنه فقالا :

« ومن عجب أن يقول المرزبانى إنه أحد اللصوص ، وقال ابن قتيبة : كان مرة سيد بني ربيع » .

وفي ذيل السط ٨٢ ما يلي :

(١٨٢ - ١٧٩) وذكر خبر مرة بن محكان ع السعدي القمي قال أبو اليقظان : كان سيد بني ربيع (ككيت) قتله صاحب شرط مصعب ، وهو شاعر مقل ولص شريف يدعى أبا الأضياف ... ولم أجد في غير هذه المصادر من ينسبه صراحة إلى اللصوص ..

مصادره

الأعاني (البار) ٢٢ : ٣٢٠ - ٣٢٥ ، معجم الشعراء ٢٩٥ - ٢٩٦ ، معجم مقاييس اللغة

٢ : ٩٢ . شرح المروئي لفحاسة ١٥٩٢ . الشعر والشعراء ٦٦٧ . الحيوان ٢ : ٢٥٧ . مختار الأغاني ١٩ : ٦٥ - ٦٦ . الكامل ١ : ١٣٦ . حراثة الأدب ٢ : ١٧٢ . شرح سقط الزيد ١٠٥٨ . حاشية البحري ٢٢٨ . حاشية أبي تمام ٤ : ٦١ . مجموعة المعاني ١٩٠ . لمباني المرتضى ١ : ٩٥ . المعاني الكبير ٢٢٢ . ٢٨٧ - ١٢٢٢ . الأماني ٣ : ١٧٩ . ذيل السط ٨٢ . الاشتقاق ٢ : ١٥١ . النوادر ١٠٥ . العبي ٣ : ٧٥ . هيون الأخبار ٣ : ٣٦٢ . الطبري ٦ : ١٥٢ - ١٥٦ .

نسبه :

هو مرة بن محكان - قال أبو نمرج : ولم يقع إلينا باقي سبه - أحد بني سعد بن زيد مناة بن قيس .

أخباره :

كان مرة بن محكان سريفاً حواداً ، وهو أحد من حبس في المسخرة والإطعام . وقال أبو النجاشي بعد ذلك :
كان مرة بن محكان سخياً ، وكان أبو الكراء يوغمه في الشرف ،
وهما جميعاً من بني الربيع ، فذهب مرة بن محكان ماله الناس ، فحسه
عبيد الله بن زياد فقال في ذلك الأثيرد الرياحي :

حسب كريمياً أن يحود بماله
سعى في ثأني من قومه متفاقماً^(١)
كأن دماء القوم إذ علقوا به
على مكفهر من ثأيا المكارم^(٢)
فإن أنت عاقبت ابن محكان في الندى
فمعاقب - هداك الله - أعظم حاتم

(١) الذي قصد ونقص

(٢) المكارم : جمع مكرم وهو أرف الخيل

قال : وأطلقه عبيد الله بن زياد فذهب أبو البكراء مائة شاة فبحر مرة بن
محكان مائة بعير . فقال بعض شعراء بني تميم بمدح مرة :
شري مائة ما بهما حوداً وأنت تهاهب الحذف القههادا

- الحذف : صغار النغم - والقهاد : البيض -

وفي الأمالي خبر آخر عن سب حسن عبيد الله بن زياد لمرة بن محكان
هو أنه حمل حالات فمجز عنها فحسه مقتله .
تقل أبو الفرج عن ابن دريد قال :

كان الحارث بن أبي ربيعة على البصرة أيام ابن الزبير . فهاجم إليه رجل
من بني تميم - سب - مرة بن محكان - رجلاً . فبدأ إمضاء الحكم
عليه أشاء مرد بن محكان يقول : **أحارثك** (انظر الأبيات في
حرف الدال) **وإني مصعب بن الزبير داه وسده** لأبيات فقال :
أب والله لأقطع سيفي في ركبك فس ان تقصعه في ربي . وأمر به
فحبس . ثم دس إليه من قتله .

وينقل الكامل خبراً أوفى عن مقتله فيقول :

وأمر مصعب بن الزبير رجلاً من بني أسد بن حزيمة بقتل مرة بن محكان
نعمدي فقال مرة في ذلك : **بي أسد ...** (انظر الأبيات في حرف
الشاء) .

ويزيد الطبري الخبر تفصيلاً فيذكر قاتل مرة قال :

وبعث مصعب حدث من يريد الأسدي في طلب من هرب من أصحاب
حالد (بن عبد الله بن خالد بن أسيد) فأدرك مرة بن محكان وأحده
فقال مرة (الأبيات) . فقرأه حدثي فقتله . وكان حدثي على شرطة
مصعب يومئذ . وأضاف ابن قتيبة خبراً آخر فقال : ولا عقب له .

مرة والشعراء :

قال صاحب الأغاني يذكر مرة :

شاعر مقل إسلامي من شعراء الدولة الأموية ، وكان في عصر جرير
والفرزدق فأخلا ذكره لنهايتها في الشعر .

وقد هجا الفرزدق بني ربيع . وكان مرة سيدهم فقال : كما ورد في
الشعر والشعراء :

ترجي ربيع أن تحي صغارها بخير وقد أعبت ربيعاً كبارها
وقصيدة مرة في الأحقيان من عيون الشعر العربي .

الفناء بشعره :

كثر الفناء شعر مرة ولا سيما نقصيدته السائية ، ومن الذين غنوا
شعره ابن سريج ، ومعبد ، والغريص ، وأبو العبيس وعرفان .

شعره

حرف الباء

قال مرة بن محكان السعدي مخاطب امرأته ، وقد نزل به أضياف :

١ - أقول ، والضيف منخني نعامته

على الكريم ، وحق الضيف قد وجبا :

(١) البيت الأول ورد في الأمازي (الدار ٢) ٢٢٢ ، والدمامة - بكر الدال

ومنعها : الدم

- ٢ - يارسة البيت قومي غير صاعرة
ضني إليك رجال القوم والقزبا
- ٣ - في ليلة من جنادي ذات أنديّة
لا يصمر الكلب من ظلماتها الطنبا
- ٤ - لا ينبح الكلب فيها غير واحدة
حق يلفاً على خشمومه الذنبا

(٢) المروفي في اختصار ٤ : ١٥٦٢ - ١٥٦٩ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون
الطبعة الأولى القاهرة ١٣٧١ - ١٩٥٢ في كتابه - شرح ديوان الحامسة - وأكثر الشرح منه ومن
تعليقات المحققين عليه .

خطب امرأته ومثما على القمام للاحتفاء بطارلي من الأسياف ، وغير صاعرة :
غير ذليلة - والقزب : جمع قراب ، وهو جراب واسع يصل فيه السلاح والثياب ،
في الأعالي إشارة لطيفة إلى معنى البيت ، قال أبو العرج : ٢٢ : ٣٢٢ أعني أحمد بن
محمد الأسدي أبو عيسى ، قال حدثك نوح بن قيس : سمعت أبا عبد الله عن معنى قول مرة بن
معاوية :

ضني إليك رجال القوم والقزبا

ما القائدة في هذا مقال كان الصيف إذا برل بالعرب في الجاهلية صموا إليهم رحله - وبقي
سلاحه معه لا يؤخذ خوفاً من البيات فقال مرة بن معاوية يخاطب امرأته : ضني إليك رجال
هؤلاء الصغار وسلاحهم ، فهم عدي في عر وأسر من العارات والبيات ، فلبسوا من محتاج
أن يبيت لأباً سلاحه .

(٣) - ذات أنديّة - تكلم الناس فيه ، لأن جمع السدي أندية . . فكان أبو العباس المبرد
يقول هو جمع سدي المجلس وقوله - لا يصمر الكلب من ظلماتها الطنبا - فيه مسالمة في
وصف الظلمة وتر كهد ، والطيب - حل البيت ، والكلب قوي البصر ، فإذا بلغ أمره إلى ما
وصفه هناك لتكامل الظلام وانعدامه ، وحمله الديوري من أبيات المعاني ٢٢٢

تفريج الأبيات : البيت الأول في الأعالي ٢ : ٣٢٢ (الدار) والأبيات ١٠ و ١١ و ١٢ في
أدلي المرتضى وسائر الأبيات في الحامسة لأبي تمام ، الحامسة ٦٧٥ شرح المروفي ٤ : ١٥٦٢
(٤) ويروى : على خرطوميه - غير واحدة : أراد غير تبعة واحدة ، وحق معنى إلى ،
كأنه قال : إلى أن يلف الذئب على خرطوميه .

- ٥ - ماذا قرين أنسديهم لأرجلنا
في جانب البيت أم بقي لهم قنبنا
- ٦ - لرملي الزاد معقراً حاجته
من كان يكرة فتناً أو بقي حبنا
- ٧ - وقت مستبطناً سيفي وأعرض لي
مثل الجادل كرم بركت قضبا
- ٨ - فصادف السيف منها ساق قتلية
جلس فصادف منه ساقها غلبا
- ٩ - زيافة بنت زياف مذكورة
لما نعوها لرعي نوحنا انشعبا

(٥) أقول بنوهم ويسمى قرين من عدها . وسببها عن يعرف الحال منهم . مما يوافقهم ولا يخرج من مرادهم ورصام والمضي . حربي بعد رجوعهم إليهم ماذا سأل في شأنهم وما الذي يروونه في ديارهم وصعدوا . فإن أرادوا قتالاً مع سبأ لهم فساداً يتعدون فيها . وإن أرادوا تخفيف اللث حلقهم بألف وأصابعهم من رحلتها في حواشي يومنا .
(٦) الرمل الذي قد انقطع راده . وقوله . من كان يكرة . موصفه رجع نحو كانه قال : ذاك من لمقطع به . يعني حاجته من كان كارهاً ندم الناس أوصافاً لشعره .
(٧) المعنى : شعلت ربه بقي ما ركت من أسرم وقت أنا حاملاً سعي ومثلاً له . فندب عرصها لي بوق كلاًها قصور . كالجم وبلوع حن . والكوم جمع أكوم وكوم . وهي المظلمة الأسماء وبزكت . إما صعب عين الفعل على التكرير أو التكرير وحمل إليه حرفاً بركة نشده الرد .

(٨) انشعب . هي التي لها ولد يتلوه وقتل هي الحامل . المجلس : الصلبة للشرفة . صادف منه أي من لبه . المعنى : أن السيف والساق تصادعا فأبار السيف الساق .
(٩) التربة . التي تزييف في مشيتها وتبعتها . المذكرة : التي تشبه الذكورة في حقيقتها . والمعنى الشطر الثاني : لما ذكر الناس ما جرى عليها سرحاً . بكى بكاء فيه حيب وصوب منه عندها وعمرها لما ذهب منه . ولأن سبأ كان يفتي على عارضة الأبل وشدة لبره .

- ١٠ - نصبتُ قدري لهم ، والأرضُ قد لبستُ
من الصقيع مُلأةً جسيمةً قتيلاً
١١ - لها أزيزٌ يزِيلُ اللحمَ أزمأله
عن العظام إذا ما استخضتُ غضبنا
١٢ - ترمي الصلاةُ نبيلٍ غير طائفةٍ
وفقاً إذا آتتُ من تحتها ثيابا
١٣ - أمطيتُ جاززنا أعلى متابنها
فصار جاززنا من فوقها قتيلاً
١٤ - ينشئ اللحمُ عنها وهي ماركاة
لا تنشئُ كفتها قاتلٌ سلبا

(١٠) وردت الأبيات ١٠ و ١١ و ١٢ في لساني المرتضى ١ : ٢٥ قال المرتضى : قال مرة من محال الحدي يصف قدراً مصها للأضياف ، وأعطى الطرس من هذه القصيدة ، ولذلك أدرجتها فيها المفردات : القشب ، الحديد ، اللآلئ ، جمع ملأه . المعنى : نصبت القدر على أرض كذاها الصقيع ملأه ببيضاء جديدة . وفي الحديث : نصبت في حوائطي الأصل (١١) المفردات : الأزيز ، العليان ، والعرب تقول : لوجه أزيز مثل أزيز الرحل . حيث : أنصته ، فاحتش واستحش ، واحتش الديك : اقتتل . المعنى : وجهها بالعصب تشبهاً واستشارة (١٢) المفردات : الصلاة جمع صال ، غير طائفة غير حطئة وفقاً رمية وفقاً ، شبه ترمي به النار من ميناها بالليل المعنى : كلما اشتت النار تحت القدر اشتد غيبتها بقدر اشتداد النار تحتها ، (١٣) و (١٤) أمطيت : جعلته يتطير . الناس : أعالي السام وأحدثها منمنة . ينشئ بكشف وبعرو المعنى : ركب حارراً مطاهراً لم يبلغ سامها لمطعمها ولم يحكه أن يكتظ عند عنها فاقبل يقطع اللحم عنها ويترعه منها فعل الفاعل الساب ثياباً ، مقتول وسلاحه

١٥ - وقلت لما غدوا أوصي قعيدتنا :

عندي سيك فلن تنقيهم حقاً

١٦ - ادعى أبناهم ولم أقرف بأمنهم

وقد غمرت ولم أعرف لهم نسباً

١٧ - أنا ابن محكان ، أخوالي بنو مطر

أنني إليهم وكانوا معشراً نجياً

حرف التاء

وقال مرة ، وقد أمر مصعب بن الزبير رجلاً من بني أسد بن خزيمه

بمنته :

١ - بقي أسد إن تقتلوني تحاربوا

فبئس لنا إذا الحرب العيسوان اشعلت

(١٥) الحقب السون واحدها حقة . المعنى : عدي الإحسان إلى أمهاتنا نهرة

مدحها . وراداً من الإحسان تدعيمها . فإنه لا يدرى متى نظرين بأمنهم . وهل يكون
مما بقي من الرمان لهم عودة إليها .

(١٦) المفردات : لم أقرف : لم أعلم . والقرفة : الشهمة . غمرت : بقيت حياً .

المعنى : بدسوسي أنا لهم . وأنا لم أعلم بأمنهم . ولا عواطف بيني وبينهم . ولا أوامر لحصني
هم . وقد التزمت ما التزمت من إكرامهم جوداً ومعروفاً .

(١٧) المفردات : أنني : انتسب . المعنى : نبه على طريقه : خذولة وعمومة . فقال :

أخوالي بنو مطر . أنني إليهم وهم منجبون . وأعلمني بالمصل معروفون

تخريج الأبيات :

"الآبيات ١٠ و ١١ و ١٢ من أمالي المرتضى ١ - ٩٥ وسائر الآبيات من شرح حماسة أبي تمام
لمروفي الخامسة رقم ٦٧٥ الجزء ١ من ٥٦٢ .. وورد بعضها متروفاً في المصادر الأخرى

(١) المفردات : العوان : كسحاب من الحروب التي قوتل فيها مرة . اشعلت : شارت

فأبرعت

- ٢ - بني أسد هل فيكم من هوادة
فتعمسون، إن كانت بي النعملى زلت
- ٣ - فلا يحب الأعداء إذ غبت عنهم
وأوريت معنواً أن حربي كنت
- ٤ - قش خدش في الأسكة امشأ
وقد نهلت مني الرماح وعلت
- ٥ - ولت وإن كانت إلي حبيبة
يباك على الدنيا إذا ما تولت

حرف الدال

- ١ - أحر تلت في القصاء فإنه
إدام المام جتوني في إتحكم أقصدا

(٣) و (١) المفردات : أوريت تالمى للمجهول ، لعنا ووريت من وري بوزي ماسد
لواو الأولى أما بالنحيم . ومع لم أعر عليه مما لدي من مصادر وأظنه خطأ نصبت من
ريير وخدش : هو خدش بن يزيد الأسدي الذي بحث به مصعب بن الزبير في طلب من
هرب فأدرك مرة بن هكان فأخذته فقتل مرة الأبيات ، طربه خدش وقتله ، والمعنى هنا
أضرب خدش عشي في العزف من مطعنت وأب في البحر أثير مقصد . رد جمع من
البنين

(٥) قال صاحب الكامل ١ / ١٣٦ : وقوله : ولت وإن كانت إلي حبيبة يباك على
الدنيا ... إنما هو على التقديم والتأخير . أراد وقت يباك على الدنيا وإن كانت حبيبة ...
تخريج الأبيات :

١ و ٥ في الكامل و ٢ و ٤ في الطبري ١ : ١٥٢ - ١٥٤ .

(١) قال مرة هذه الأبيات يحاطب الحارث بن أبي ربيعة أيام ابن الزبير . الالتفات :
أقصد لهم : أصابه قتل مكته .

- ٢ - وإنك موقوف على الحكم فاحتفظ
ومها تصبه اليوم تدرك به غدا
٣ - فباني بما أدرك الأمر بالآني
وأقطع في رأس الأمير المهني

حرف القاف

- ١ - قري يئنا خلقاً ظاهراً
وصدراً عدواً ووجهها طليقاً

حرف اللام

- ١ - ألا فاني قبل أعبر منه
معهم عن لأحييني من هو نازله
٢ - رأيت القوم يملأ ويظلم ملكه
وتكج أرواحاً سور حلثه
٣ - ذريبي أنعم في الحياة معبتي
فأكل مائي قبل من هو اكله

(٢) الآي الحلم والآية

تخريج الآيات : لأعني (الدار) ٢٢ ٢٢٢

تخريج البيت : عبور لأحبار ٢ ٧٧ وسورده من قصيدة في كتب الإحسان وهو
ضوله صدره عني في معرض الإحسان ، محرراً لا أن يكون صدره عدواً شديداً على
الأعداء ، ووجه تروية عني - وصدره صديقا وعني في الإحسان - ولست معرو وأظن أن
قوله آياتاً وأنه من قصيدة مائة

(١) الألفاظ : أعبر مظم : كناية عن القدر .

(٢) الحلائل : مفردها حليلة ، الروحة ويقال الموت حبل أمية وآت حبيب

تخريج الآيات : حمة الفخري : ٢٢٨

- ٣ - أنساقلهم ترفض في سهوب
وأعسلهم في لجف وراح^(١)
- ٤ - مغلها ودرل حيث شئت
عسا بين الطريق إلى رمصاح^(٢)
- ٥ - أحب إلي من كمي نحر
وما رأيت الحواطب من نمرصاح^(٣)
- ٦ - وخجبر والمصانع حول خجبر
وما هضت عليه من لثمصاح^(٤)

(٢) اللحف : .. حفر في جانب الثر . وما أكل الماء من موحى أصل للركبة ومحس السيل

(١) في المعجم : رمصاح : دلت الرماح موضع قريب من تبالة . وفات الرماح : أهل شعس الأحياء سميت بذلك لمرها .

(٥) في المعجم : نحر بالهم كذا رواء السكري . وساح بالكر وحره حاء مهملة . ورواء الحمراي بالفتح صاع والأزهري قال بالكر . وهو ولد بالهامة وقال السكري : سباح اسم جبل . وفي المعجم رواية أخرى لهذا البيت .

أحب إلي من أنسلهم حـ ومن أطواها ذات للنساحي
(٦) حير بالهم قرية باليمن . ومعنى الآيات :

لعمرك إن مدرأ أهلي في الرمان وما تلاها ساوديتها التي نبت السم والندر والخص . وسهوب وابارها . هذه المنازل التي يدرل فيها حيث شئت . أحب إلي من المنازل العريضة وإن كانت أكثر غصاً ومياها .

أشعار اللصوص وأخبارهم

الأستاذ عبد المعين الملوحي

منذ أكثر من عشر سنوات حاولت أن أجمع أشعار اللصوص وأخبارهم، واستطعت فعلاً أن أجمع أشعار أكثر من ثلاثين لصاً، بدءاً من العصر الإسلامي الأول، ومروراً بعصر بني أمية إلى عصر بني العباس، وإلى عهود الحروب الصليبية، وقد تركت أشعار الصعاليك في الجاهلية لأنها نشرت مرلواً وصدرت عنها أمجاد واقية.

أعجبتني سرية شعر اللصوص، وسعته، وتصويره لحياة فئة من الناس، خيل إلي أن الخصوصية تكون أنت نحن مشكلة الغنى والفقر، فثاروا على مجتمع نورد مودية، فمن بعض وسجن بعض، وهرب بعض إلى القفار والساحل يهتف بصياحه وسأله، وبقي بعض طويلاً حياة فقيراً. هذه الطرافة في شعر اللصوص، وهذا التصوير لحياتهم دفعاني إلى أن أتبع شعرهم في كل مظانه، ووصلت إلى صيد يمكن أن أعتبره غنياً. وحاولت أن أجد المصادر العربية القديمة التي تجمع أخبار اللصوص فلم أظفر بها.

وجدت في المراجع ذكر كتابين في أخبار اللصوص وأشعارهم:

١ - الكتاب الأول لأبي سعيد الحسن بن الحسين السكري (٢١٢ - ٢٢٧٥ هـ)

ورد في بروكلمان (الجزء ٢ : ١٦٣ - ١٦٤ من ترجمة الجار)

د ب : ١ - أخبار اللصوص . جمع فيه أشعار المشاهير من لصوص العرب .

وقد نشر (رابث) من هذا الكتاب ديوان طهين الكلاي ،
 «معرض الدولة الأموية في ليدن ١٨٥٩» . ونوجد قطع كثيرة من
 الكتاب في معجم البلدان لياقوت ، وشرح الحماسة لتبريزي ، وخزانة
 الأدب للبغدادي ... وغير ذلك .

وعاش العلامة المصني الراجكوفي على كتاب أخبار اللصوص فقال :
 « هو الذي طبع منه المستشرق رابث الانكليزي بليدن في
 مجموعة (جرزة الخاطب) ديوان طهين الكلاي « المص » من غير
 أن يشعر بذلك ، فانظر رسوم أمكنته في معجم البلدان نجزم ما قلناه .
 وحاولت مراراً أن أعثر على الأصل الذي اعتمد عليه رابث في
 نشر ديوان طهين ، ولم أعثر له على شيء ، وأصل الكتاب (أخبار اللصوص)
 مفقود ، وربما عثر رابث على جزء من ديوان طهين ، أو لمعه وجد هذا الديوان
 وحده برواية السكري .

وما أزال أبحث عن ديوان الكتاب ، فإنه وجدته فقد بغينا
 الله عن كل هذا العناء .

وكتاب أخبار اللصوص كان عند البغدادي صاحب خزانة الأدب
 وذكر أنه نقل عنه مراراً .

٢ الكتاب الثاني لأبي محمد الأعرابي ، المعروف بالأسود الغندجاني .
 (٤٢٨ - ٥٠٠) وورد ذكر هذا الكتاب في معجم الأدباء لياقوت
 الحموي (ج ٢ ص : ٢٦١ - ٢٦٥) .

وفيه : (والأسود من التعاضيف كتاب « السبل والسرقة ») .
 ولم أعثر على قطع من الكتاب نقلها الأدباء منه . كما أن بروكلمان
 لم يذكر هذا الكتاب للغندجاني .

هل كان كتاب الأسود الغندجاني يتفق بذكر أخبار السبل والسرقة
 ووسائل اللصوص في نيل الناس وأخذ أموالهم ، ونهب خيراتهم ، أو أنه

مثل كتاب السكري في أخبار الاصوص وأشعارهم . ذلك ما لا نستطيع
أن نقطع به ، لأننا لم نجده ولم نجد بوضوحاً منقولة عنه .

ولذلك - لأنني لم أعتز على كتاب السكري ولا على كتاب أبي محمد
الأعرابي - عمدت إلى بطون الكتب القديمة أنقل منها أخبار الاصوص
وأشعارهم ، ثم صنفت هذه الأخبار ، وفصلت شعر كل إحداهن عن أشعار
غيره من الاصوص ، واجتمعت لي دواوين عدد لا يقل عن ثلاثين شاعراً ،
منهم الكثير ، ومنهم القليل ، منهم المشهور مثل عبيد الله بن الحر الجعفي ،
ومالك بن الربيع ، وعبيد بن أرو ، ومنهم المغمور الذي لم يشتهر بغير
الاوصية ، مثل لوحد الهندي ، وشاذل الغزي ، من بني وحدث بعض الاصوص
وقد وردت أخبارهم في الكتب ، ولكنني لم أجد لهم شعراً على الإطلاق
أو وجدت لهم البيت والبيتين ، وما أرى أن أجمعهم في "عنود على شعرهم .

من أجل ذلك أوردت في أشعري بشر ما جمعت عندي من أشعار
الاصوص ، فليكني أعثر على غيرها أو بدلي الفضلاء من العلماء والأدباء على
ما فاتني من أشعارهم ، فاضمها إلى ما وجدته منها .

أما البحث في أدب الاصوص ، وأسباب الاوصية ، وأساليبها ،
وتطورها ، وفي غرابة أسماء الاصوص ، والقبائل التي ظهرت فيها الاوصية
أكثر من غيرها ، والدواعي إلى ذلك ، وأماكن الاصوص وحياتهم ،
وعلاقتهم ، والعلاقة بين الخوارج والاصوص ، وموقف السارقين من المروقيين ،
والمروقيين من السارقين ، وموقف الاصوص من الحيوانات ونواذيرهم ،
وسجونهم ، ومعرفة الاصوص من الاصوص ، وأنواع الاوصية ، ووصية عثمان
الخياط لهم ، وظرفاء الاصوص وأصاحبتهم ، وصبرهم على الضرب والجند ،
وقمع بعضهم بالأمانة وحفظ الدماء ، وثوبة الاصوص ، وكل هذا بحث طريف
متشعب ملون ، أما هذا البحث فلن يكون إلا بعد أن أشير الدواوين ،

وأجد ما فاتني منها ، فلمل في الآبيات التي سأعثر عليها أو يدلي بها العلم والفضل عليا ، ما يعدل في هذا البحث ويرشدني إلى أفكار لا أجدها فيما جمعته الآن من أشعارهم .

إن الاستقراء الكامل للنصوص وبناء النتائج بعد دراسة هذه النصوص أقرب إلى الصفة والعلم من الاستقراء الناقص واستنتاج النتائج من نصوص قليلة غير وافية .

هذا جهد المقل أعرضه ، وأرجو أن ينال بعض الاعتماد وثباتاً من الرضا .

وفي هذا القسم من الدواوين أعرض ما نشرت عليه من أشعار أربعة لصوص :

١ - سليمان بن عيسى السعدي .

٢ - يعلى الأحمول الأزدي .

٣ - جعدة بن طريف السعدي .

٤ - لوط الطائي .

ونخطي في العمل :

أ - أن أورد النص ، وأراعي فيه أحسن الروايات غير متمسك برواية واحدة ، مع الإشارة إلى مواضع الخلاف . واخترت أن يكون النص في المتن وحده .

ب - أن أورد في الحاشية :

١ - أخبار اللص وحياته .

٢ - مصادر الآبيات وعددها في كل مصدر .

٣ - الخلاف في الرواية .

ج . أن أشرح الأبيات في إيجاز ، وذلك للتيسير على القارئ ولتقريب
النص من الفهم ، ذلك أن شعر الصوم قد يغرب أحياناً في الألفاظ وفي
المعاني وفي الصور .

وسأتابع في أبحاث تالية ما أتمته من هذه الدواوين .
وأرجو أن أستطيع نشرها مع ما يطرأ عليها من تعديل في
كتاب مستقل .

ARCHIVE

أشعار

جعندة بن طريف السعدي (*)

- ١ - يا طول ليلى ما أذم كائنًا في العنّ مني عائرٌ منجورٌ
- ٢ - أرعى النجوم ذنّ يغيب كوكبٌ كالآتٍ آخر ما يكاد يغور
- ٣ - إن طال ليلى في الأسار لقد أتى فيها منى دهرٍ عليّ قصير

(*) لم نعره له على ترجمة . وقد وردت أدبيات في مجموعة المعاني ١٣٩ في المعنى التاسع والحسين ، ما قيل في الأزل والنضيق والحبس وما يشاكل ذلك ، بين مقطوعات رويت للصوص : عبيد بن أيوب ، والعمري وجعند بن معاوية العكلي وعطارد بن قران ... وتظهر فيها معاني اللصوص .

١ - ٣ : الألفاظ : العائر من السهام والحجارة : الذي لا يندري من رماه . كالآل النجم : راعاه .

معنى الأبيات : ما أطول ليلى وأنا لا أنام كأن عيني أصابها سهم لا أعرف من رماه . أظن في الليل أرى النجوم كلها غاب كوكب رعى كوكباً آخر لا يكاد يغيب ، وإن طال ليلى وأنا في السجن فقد كان ليلى قصيراً ، وأنا بين أهلي .

أشعار

لوطي الطائي (*)

- ١ - إنا وجدنا طردة الهواميل.
- ٢ - بين الرُسَيْسَيْنِ وَبَيْنَ عَاقِلٍ.
- ٣ - خيراً مِنَ التَّرْدَادِ وَالْمَسَائِلِ.
- ٤ - وَعِدَّةُ الْعَامِ وَعَامٍ قَابِلٍ.
- ٥ - مَلْقُوحَةٌ فِي بَطْنِ نَابٍ حَائِلٍ.
- ٦ - وَمِنْ أَخِي سُوٍّ وَمَوْلَى حَائِلٍ.

(*) لم نعثروا له على ترجمة.

والأبيات في مجموعة المعاني : ٣١٧ د في التلخيص والتسويق .

(١) طرد الهواميل : سرقة الابل .

(٢) الرسيس : تصغير الرس واد بنجد (معجم البلدان) وثناه الشاعر . وعافل (في معجم البلدان) أماكن كثيرة منها واد أو جبل بنجد . وقد وردا معاً في أبيات كثيرة .

(٣) الترداد والمسائل : زيارة الماس مراراً والتسول والسؤال . وخيراً مفعول ثان لوجدنا في البيت الأول .

(٤) العدة : الوعد عاماً بعد عام .

(٥) الناب : الناقة المسنة ، والحائل : ناقه حمل عليها فلم تالقع . وردت في المجموعة : حابل ، وهو تصحيف .

معنى الأبيات : وجدنا سرقة الابل السارحة في نجد خيراً من التسول والوعد بعد الوعد عاماً بعد عام باعطائنا ما في بطن ناقة مسنة لانتلقح ، وخيراً كذلك من اخوان السوء وأبناء العمومة الأشعاء .

أشعار

سليمان بن عياش السعدي (٥)

- ١- يُقَرِّبُ بَعِيْنِي أَنْ أُرَى بَيْنَ عَصْبَةٍ عِرَاقِيَّةٍ قَدْ جُرَّ عَنْهَا كِنَانُهَا
- ٢- وَأَنْ أَسْمَعَ الطَّرَاقَ يَلْقَوْنَ رُفْقَةً مُحِيْمَةً بِالسَّيِّءِ ، ضَاعَتْ رِكَابُهَا
- ٣- أُتِيحَ لَهَا بِالصَّخْنِ بَيْنَ عُتَيْرَةٍ وَبُسَيَّانِ أَطْلَاسٍ جُرُودٌ تِيَابُهَا
- ٤- ذُنَابٌ تَعَاوَتْ مِنْ سُلَيْمٍ وَعَايِمٍ وَعَبَسَ وَقَدْ تَلْفَى هُنَاكَ ذُنَابُهَا
- ٥- أَلَا يَا بِي أَهْلَ الْعِرَاقِ وَرَجُلَيْهَا إِذَا فَتَّحْتَ بَعْدَ الطَّرَادِ عِيَابُهَا

(*) كان امرأته لها برد الخصم ذنباً يسأله الله عن بعض الألفاظ ، وفي معجم ما استعجم موضعها (اخرج) جاء بها : قال الزبير بن بكار : سألت سليمان بن عياش : م سميت عين الربص . فقال : منابت الأراك في الرمل تدعى الأرباض . وفي (الشقرة) و (الحجاز) قال الزبير ابن بكار : وسألت سليمان بن عياش السعدي : لم سمي الحجاز حجازاً قال : لأنه حيز بين نامة ونجد .

وإذا كان الزبير بن بكار عاش بين ١٧٢ - ٢٥٦ هـ فقد عاش سليمان ابن عياش ما بين القرنين الثاني والثالث الهجري .

والأبيات في التوحشيات ٣٣ ، ودواها أو قام للأخضر السعدي القص قال : وقال أيضاً . وأنكر المعنى ذلك فقال : لأمعنى لقوله (أيضاً) ها هنا ، والأبيات لسليمان بن عياش القص في معجم البلدان (بستان) . وعند الأبيات في المصدرين واحد ، وفي دواينها لها خلاف . وآثرت في الغالب رواية معجم البلدان فقد نقلها ياقوت عن كتاب السكري وقال : وأشد السكري عن أبي محمد لسليمان بن عياش ، وكان لها .

(١) في الوحشيات : أن أژوب برزمة قد حز عنها كتابها

وقد يكون معنى قد حز عنها كتابها بالتاء المثناة أنها قد غضب عليها
السلطان فعذف أسماءها من الأخطيات .

وفضلنا رواية الكري : والكاب : الشمواخ ، والشمراخ فرع من
النخيل يستعمل كالسوط ، ولعل المعنى : عصبة من اللصوص تقطعت
عنها السياط . « والله أعلم » .

(٢) في الوحشيات : الغتبان بأدون ... وفي المعجم : السبي وهو تصحيف .

(٣) « « « : صحن عنيزة ... ومحنان فتيان ...

وأطلاس ح طلس وهو الدثب الأمعط . وجروء : ثياب بالية .

(٤) في الوحشيات : وجسر . وفي المعجم : وما يبقى هناك ذنابها .

(٥) في المعجم : أهل العراق وريحهم ... إذا فتشت ...

وفضلناها على رواية الوحشيات : أرض العراق وطيبها إذا فتحت
لأنها أقرب إلى معاني اللصوص . والعياب : ج عيبة وهي وعاء من
جلد يجعل فيه الثياب .

ومعنى الأبيات : كما آثرنا روايتها : يسعدني أن أرى نفسي بين عصابة عراقية
نجحت من جلادها وأن أسمع الناس يتحدثون عن جماعة
سرفت ركائبها من ابل وخیل ، سرقها بين عنيزة وبيان
لصوص كأنهم الذئاب ، ثيابهم بالية ، وهذه الذئاب
تجمعت من قبائل شتى منها سليم وعامر وعيس ، وما أكثر
ما نجد الذئاب في هذه القبائل . ما أحسن أهل العراق وما
أطيب ريحهم إذا فنشنا ما في حقائبهم بعد سرقتها
وظفرونا بما فيها من أموال وثياب .

أشعار

يَعْلَى الْأَحْوَلِ الْأَزْدِيِّ (*)

قال :

(*) يعلى الأحول الأزدي هو ابن مسلم بن أبي قيس ، أحد بني يشكر بن عمرو بن رالان (١) ، ورالان هو يشكر - ويشكر لقب لقب به - ابن عمرو بن عدي بن حارثة بن لودان بن كهف الظلام - هكذا وجدته بخط المبرد (٢) - ابن ثعلبة بن عمرو بن عامر :

سأعو إسلامي نص من شعراء الدولة الأموية ، وقال هذه القصيدة ؛ وهو محبوب ، مكية ، عبد نافع بن عتبة الكوفي في خلافة عبد الملك ابن مروان .

قال أبو عمرو النخعي : كان يعلى لأحول لأزدي لصاً فانتصراً خارباً ، وكان خليعاً ، يجمع صفاتك الأزد وخلعاهم فيغير بهم على أحياء العرب ، ويقطع الطريق على السابلة ، فشكى إلى نافع بن علقمة بن الحارث (٣) الكنتاني ثم الفقيمي ، وهو خال مروان بن الحكم (٤) وكان والي مكة ، فأخذه عشيرته الأذنين (٥) ، ثم بنفذه ذلك ، واجتمع إليه شيوخ الحبي فمرووه أنه خليع قد تبرأوا منه ومن جرأوه إلى العرب ، وأنه لو أخذ به سائر الأزد ما وضع يده في أيديهم ، ثم يقبل ذلك منهم ، وألزمهم =

(١) رالان في الأغاني وفي نيل الحزاة عنه فلان .

(٢) هكذا في الأغاني .

(٣) في الحزاة : محروث ، وهو تصحيف .

(٤) : ابن عبد الملك ، وهو محروث .

(٥) : الأزديين .

١- أُرْقَتْ لِبَرْقٍ دَوْنَهُ شَدَّوَانِ يَمَانٍ وَأَهْوَى الْبَرْقُ كُلَّ يَمَانٍ

= إحصاره ، وضم إليهم شرطاً يطلبونه إذا طرق الحبي حتى يمجثوه به ،
فلما اشتد عليهم في أمره طلبوه حتى وجدوه ، فقيده وأودعه الحبس .
قال في محبه هذه القصيدة .

والحادثة والابيات في الاغاني ٢٢ : ١٤٠ - ١٤٤ (بيروت) والخزانة
٢ : ٤٠١ - ٤٠٥ ، ونقلتها الخزانة عن الاغاني .
وقال صاحب الاغاني ونقل البغدادي :

وجدت ذلك بخط أبي الحسن محمد بن بريد البغدادي في شعر الازد ،
وقال عمرو بن أبي عمرو الشامي عن أبيه هي لبعض الاحول كما روى غيره .
قال : ويقال إنها لعمرو بن أبي عمارة لأنني من بني خبث ، ويقال إنها
لجواس بن حيان من أرد عمان .

ثم ذكر صاحب الاغاني صوتاً ترتيب ١ و ١٢ ثم شاء باليتين ٥٥٤ .
وأصعب هذين الصوتين .

وفي الحاشية الشجرية (تحقيقنا) ٦ أبيات من القصيدة : ٥٨٩ - ٥٩٠ .

هي الابيات ١٠ - ١١ - ٢ - ١٦ - ١٧ - ١٢ - حسب ترتيبنا .

وفي معجم البلدان (شنوان) الابيات ١ و ٣ و ٢ .

وفي شروح سقط الزند ٤٠ للتبريزي : قال : أنشدنا ابن برهان

التحوي - رحمه الله - وأورد ثلاثة أبيات هي حسب ترتيبنا : ١ - ٢ - ١٧ .

(١) شنوان في معجم البلدان : بلفظ تنية شدا يشدو إذا غنى وهو بفتح

الذال : موضع . قال نصر : الشدوان جبلان وقال البغدادي :

شنوان موضع كان فيه حبس الشاعر .

ورواية التبريزي :

أُرْقَتْ لِبَرْقٍ لَاحٍ مِنْ جَانِبِ الْحَمَى يَمَانٍ وَيَهْوَى الْقَلْبُ كُلَّ يَمَانٍ

- ٢ - قَبِيتُ لَدَى الْبَيْتِ الْحَرَامِ وَأَشِيعُهُ مَطْوَايَ مِنْ شَوْقٍ لَهُ أَرْقَانِ .
 ٣ - إِذَا قُلْتُ: شَيْهًا، يَقُولَانِ، وَالْهَوَى يُصَادِفُ مِنَّا بَعْضَ مَا يَرِيَانِ .
 ٤ - تَجْرِي مِنْهُ أَطْرَافُ الشَّرَى، قُشَيْعُ فَأُثْيَانِ، فَالْحَيَّانِ مِنْ دِمْرَانِ .

(٢) في الاغاني : أحبه وفي المعجم : فبت أرى البيت العتيق ..

وفي الشجيرة : ونضوي ... متى نضو ويقصد به البعير .

وأورد الفخري الشاهد (٣٨٣) : وقال : وشهدته :

فبت لدى البيت العتيق أربيه ومطوي مشاقق له أرقان
 على أن بن عجيل وبن هلال يحويرون نكاح له .. وروي :
 أخيله وأرضه معى أمله ، وأحبه نعى أظه ... وروي أشبه
 بمعنى أضر به ، ومطوي مذى مطوى ، وفي معناه الصاحب .
 أي وصاحبي . وروي صاحب الاغاني و (علي) بن حمزة العلوي
 في حماه : ومطوي من شوق له أرقان . وعليه فلا شاهد به .

(٣) في الاغاني والحزاة : تربيان ، وفضلنا رواية المعجم .

(٤) في المعجم : الشرى - وأورد عدة أماكن - وقال نصر : الشرى -

مقصود - جبل بنجد في ديار طيء ...

مشيع : لم يرد في باقوت ولا في معجم ما استعجم . أثيان : لم يرد
 في المعجمين هذا اللفظ وورد فيها أثيثن . وورد في معجم البلدان :
 إثيان ، ولا يستقيم به البيت ، ولعل أثيان تصحيف أثين . والبيت
 بها يستقيم . ولم أجد كذلك (دمران) في المعجمين ، ولعله اسم
 قبيلة . والحيان : ليس متى حي ولو كان كذلك لكان محروفاً .

- ٥- فَمَرَّانَ، فَالْأَقْبَاصُ، أَقْبَاصُ إِمْلَحٍ قِثَاوَانٍ مِنْ وَادِييْهَا شَطَنَانِ .
 ٦- هَذَاكَ لَوْ طَوَّفْنَا لَوَجَدْنَا صَدِيقًا مِنْ أَخْوَانِهَا وَغَوَانِ .
 ٧- وَعَزَفَ الْحَمَامُ الْوُرُقَ فِي ظِلِّ أَيْكَةٍ وَبِالْحَيِّ ذُو الرُّودَيْنِ عَزَفَ قِيَانِ .
 ٨- أَوْتَحَكُمَا يَا وَائِشِي أُمُّ مَعْمَرٍ يَمْنُ وَإِلَى مَنْ يَجْتَمَا تَشِيَانِ ؟
 ٩- يَمْنُ لَوْ أَرَاهُ عَائِيًا لَفَدَيْتُهُ وَمَنْ لَوْ رَأَى عَائِيًا لَفَدَانِي .

(٥) مران (مران) : هو على ربح مراحل من مكة الى البصرة . لأفدس : لم نجد . وكذلك لم نجد : أملح بالخبر وهي الأمهات من أملح . مار : (البلدان) : ... واد بين القهرة والرفقة واد في شطر الحيرة بين الورد .
 شطنان : - ومن حري في البيت السابق - . : شطن : الحبل الطويل الشديد القتل .

ولعل في رواية هذين البيتين وما فيها من أماكن ضعيفاً غير قابل .
 والأبيات كلها وصف للبرق ، فقد رآه دون شذوان بانياً فارق له ،
 وهو يجرى كل برق يمان ، وظل ينظر إليه وهو في مكة ويتبعه ،
 وصاحبه - أو بعيره - مثله أرقان من الشوق له ، ويدعوها إلى
 مراقبته ويدعوها إلى متابعتها ، وامتد البرق في جانب السماء في
 حبلين طويين فغمر أماكن شبابه ومواطن أحببه ، ثم سمي
 تلك الأماكن .

(٦) صديق : المفرد والجمع ويريد هنا أصدقاء .

(٧) ذو الرودين : هكذا ورد .

(٩) العاني : الأسير .

- ١٠- أَلَا لَيْتَ حَاجَاتِي اللَّوَاتِي حَبَسْتَنِي لَدَى نَافِعٍ قُضِيَ مُنْذُ زَمَانٍ
 ١١- وَمَا بِي بُغْضٌ لِلْبَلَادِ وَلَا قَلَى وَلَكِنْ بَرَقًا فِي الْحِجَازِ دَعَايِي
 ١٢- فَلَيْتَ الْقِلَاصَ الْأَظْمَ قَدَوْتُ خَدَّتْ بَنَاتُ بَوَادِي يَمَانٍ ذِي رُبَى وَمَحَانٍ
 ١٣- بَوَادِي يَمَانٍ يُنْبِتُ السَّدرَ صَدْرُهُ وَأَسْفَلُهُ بِالْمَرْخِ وَالشَّهْبَانِ
 ١٤- يَدَا فَعْنَا مِنْ جَانِبَيْهِ كُلِّهْمَا غَرِيفَانِ مِنْ طَرَفَيْهِ هَدْيَانِ
 ١٥- وَلَيْتَ لَنَا بِالْجَوْزِ وَاللَّوزِ غِيَّةً جَنَاهَا لَنَا مِنْ بَطْنِ حَلِيَّةٍ جَانِ

(١٠) نافع هو أمير مكة ومر ذكره .

(١١) في الأغاني : ولكن شرقاً في سواه دعائي .
 وفي الشجيرة : بُغْضُ الْأَمِيرِ :

(١٢) في الأغاني : ومحان . ومحان ج معنية : بفتح الميم ونسكين الحاء
 موضع انحناء الوادي ، وهي أقرب إلى المعنى .

(١٣) المرخ : شجر مربع الوري . الشهبان - بفتح الشين المعجمة ، وضم
 الموحدة وفتحها - : شجر شائك ، وقيل هو الهم من الرباحين .

(١٤) الغريف - بالغين المعجمة - : الشجر الكثيف الملتف أو أي شجر كان .
 والمندب - بفتح فكسر - : الشجر الذي له هدب بفتحين .

وفي الأغاني : عزيفان وهديان وعلاما تصحيف .

ومعنى البيت : يدافعنا من جانبي الوادي صفان من الأشجار وهي ذات
 أغصان وأفنان تتدلى كالأهداب .

(١٥) الغية - بكسر الغين المعجمة - ثمرة الأراك الرطبة . تمنى أن يكون
 ممن يأكل الغية بدل الجوز واللوز .

١٦ - وَلَيْتَ لَنَا بِالذِّبْكِ مُكَاءً رَوْضَةً عَلَى فَنٍّ مِنْ بَطْنِ حَلِيَّةٍ دَانٍ -

١٧ - وَلَيْتَ لَنَا مِنْ مَاءِ زَمْزَمٍ شَرْبَةً مُبَرَّدَةً بَاتَتْ عَلَى طَهْيَانٍ -

(١٦) المكاء : طائر صغير . حلية بفتح الحاء المهملة - أجمة في اليمن .

(١٧) في الأغاني : من ماء حزنة وقال : ويروى من ماء حياه . وزمزم -

وقد كان أميراً في مكة - أولى . وطهيان : جبل .

وفي الشجيرة : من ماء حمان .

عبد المعين الملوحي

ARCHIVE

أشعار اللصوص وأخبارهم^(١)

القسم الثالث

[١٠]

السَّمْهَرِيُّ بْنُ بَشْرِ الْعُكْلِيِّ

أخباره وأشعاره

جمع وتحقيق

الأستاذ عبد المعين الملوحي

ترجمته :

جاء في مختار الأغاني لابن منظور (ط . دمشق) ٩٨ : ٦ - ١٠٣ :
هو السمهري بن بشر بن أوبس^(٢) بن مالك بن الحارث بن أقيش العكلي ،
ويكنى : أبا الديلم ، لقي هو وبهذل ومروان ابنا قرفة الطائيان ، وقرفة
أُمها ، وأبوها حبان الطائي ، عون بن جعفر بن جعدة بن هيرة بن أبي
وهب بن عمرو بن عائذ بن عمران بن مخزوم بن يقظة بن مرة بن كعب
ابن لؤي بن غالب ، ومنه عدة من أعوانه ، خاله أحد بني حارثة بن

(١) نشر القسم الأول من هذا البحث في ج ٢ ٩٢ ، ٩٤ .

(٢) وورده أقيش

لأم من طيء ، بالثعلبية صادراً ، وهو يريد الحج أو يريد المدينة ، فقالوا له :
 العُرَاضة (١) ، أي : مرر لنا بشيء ، فقال : يا غلام جفّين (٢) لهم ،
 فقالوا : لا والله ما الطعام نريد ، فقال : عرضهم (٣) ، فقالوا : ولا ذلك
 نريد ، وعلم أنهم لصوص ، فارتاب بهم ، وأخذ السيف فشدّ عليهم
 وهو صائم ، وكان يهدل لا يسقط له سهم ، فرمى عوناً فأقصده ، فلما
 قتله ندموا فهربوا ولم يأخذوا إبله ، فتفرقت فنجّا خاله الطائي ، إما عرفوه
 وكفّشوا عن قتله ، وإما هرب . ولم يُعرف القتل ، فوجد بعض إبله في
 يدي شافع بن واثر الأسدي . وبلغ عبد الملك بن مروان الخبر ، فكتب
 إلى الحجاج بن يوسف ، وهو عامله على العراق ، وإلى هشام بن إسماعيل ،
 وهو عامه على المدينة ، وإلى عامل البصرة : أن يبالغوا في طلب قتلة عون ،
 وأن يجعلوا لمن دلّ عليهم حطاه (٤) ، واشم (٥) السهمري في بلاد
 غطفان ما شاء الله .

سبحنه :

ثم مرّ بنخل ، فقالت عجوز من بني فزارة : أظن والله هذا العكلي
 الذي قتل عوناً ، فوثبوا عليه فأخذوه ، وتمرّ أيوب بن سامة الخزومي
 بهم ، فقالت له بنو فزارة : هذا العكلي الذي قتل عوناً ابن عمك

(١) العراضة : الهدية يقدمها القادم من السفر .

(٢) جفن لهم : ضاع لهم جفان الطعام .

(٣) أي أعطهم شيئاً

(٤) جعالة : مكافأة

(٥) الحجاز ودخل .

فأخذهم منهم ، فأتى به هشام بن إسماعيل الخزومي حامل عبد الملك على
المدينة فجحد ولم يقر ، فحبسه .

هروبه من السجن :

فألحوا على مدل في الطلب ، وضيقوا على السميري في القيود والسجن ،
بالمدينة فأيقن السميري أنه غير ناجح ، فجعل يلتمس الخروج من السجن ،
فلما كان يوم جمعة ، والإمام يخطب ، وقد شغل الناس بالصلاة كسر
إحدى حلقتي القيد ، ثم رمى بنفسه من فوق السجن ، والبس في صلاتهم ،
فقصد الحرة ، فولج غاراً في الحرة ، وانصرف الإمام من الصلاة فخاف
أهل المدينة عامتهم اتباعه . وغلقوا أبوابهم . وقال لهم الأمير : اتبعوه .
فقالوا : وكيف تتبعه وحدنا ؟ فقال لهم : أتم ألفاً رجلاً ، فكيف
تكونون وحدكم ؟!

فقالوا : أرسل معنا الأبلين ، وهم حرس وأغوان من الإبلية . فلما
أمسى كسر الحلقة الأخرى ، [ثم همس (١) ليته طلقا] وأصبح وقد قطع
أرضاً بعيدة ، فيينا هو يشي إذ نعب غراب عن شماله فتطير ، فإذا بالغراب
على شجرة بان ينشئ ريشه ويبقيه ، فاعتاف شيئاً في نفسه ، فمضى وفيها
ما فيها ، فإذا هو قد لقي راعياً في وجهه ذلك ، فآله : من أنت ؟ فقال:
رجل من لهب أنتجع أهلي ، فقص عليه حاله ، وخبره عن الغراب والشجرة .
فقال اللهبي : هذا الذي فعل ما فعل ، ورأى الغراب على البانة يطرح
ريشه ، سيصلب ، فقال السميري : بفيك الحجر . فقال اللهبي : بفيك أنت
الحجر (٢) ، استخبرتني فأخبرتكَ ، ثم تغضب . فمضى حتى أتى أرض بني عذرة

(١) همس : بلافتور

(٢) لاحظ تفاوت الروايات في القبض على اللصوص .

ابن سعد يستجير القوم فجاء إلى القوم متصكراً ، ويشعل الرعيان
اللبن فيحلبون له ، ولقيه عبد الله الأحدب بن بغيض السعدي ، أحد بني
مخزوم ، من بني عبد شمس ، وكان أشد منه ولصاً ، فجى جنية فطب ،
فتوك بلاد بني تميم ، وخلق ببلاد قضاة وهو على نجية لأتسار^(١) ، فينا
السمهري ياشي راعياً لبني عذرة ، ويحدثه عن خيار إبلم ويسأله السمهري
عن ذلك ، وإنما يريد أنه يستدله على أنجه من^(٢) ليركبها فيهرب بها ، لئلا
يفارق الأحدب ، فأشار له إلى ناقة ، فقال السمهري : هذه خير من التي
تفضلها ، هذه لا تجارى ، فتحن الغفلة ، فلما غفل وثب عليها ثم صاح
بها ، فخرجت تطير به ، وذلك في آخر الليل فلما أصبحوا قدوها وقدوه
مطلوبه في الأثر :

وخرجنا حتى للمنتقبات السطة وهي أوسع من الطريق ، فظنا أن
الطريق فيها ، فاراً ملياً ، فلما عرف أنها جائران^(٣) ولتقت الجبال أعماها ،
ووجد الطلب أثر بعيرها ورأوه قد سلك النقب في غير الطريق ، عرفوا
أنه سيرجع فقعنوا له بقم النقب ، ثم كرا راجعين ، وجاءت الناقة وعلى
رأسها مثل الكوكب من لثامها وأبصر القوم ، فهم أن يعقر فاقنهم ،
فقال له الأحدب : ما هذا جزاؤها . فتزل وتزل الأحدب ، فقاتلها القوم
حتى كادوا يفسحون السمهري فهتف بالأحدب ، فطرد عنه القوم حتى توقلا
في الجبل ، وفي ذلك يقول الأحدب :

(١) لاتسار : لا تلحق

(٢) أسرهم .

(٣) جاز عن الطريق : ضل .

لما دعاني السميري أجبت بأبيض من ماء الحديد صقيل
وما كنت ما اشتدت على السيف قبضي
لأسلم من حب الحياة زميلي

القبض عليه مرة ثانية :

فرجع إلى صحراء منيع ، وهي إلى جنب أضاح ، والحلة قريب
منها ، وفيها منازل عكك ، فكان يتردد ولا يقرب الحلة ، وقد كلف
أكثر الجعل فيه ، فمر بابني فائد بن حبيب ، من بني أسد ، ثم من بني
فقعس ، فقال : أجيروا متكرراً فحلباً له فشرب ، ومضى ولا يعرفانه ،
وزدهبهما ، ثم لبث لسميري ساعة وكر راجعاً ، فتحدث إلى أخت ابني
فائد ، فوجداه منبطحاً على يطنه يحدثها ، فنظر أحدهما إلى ساقه مكدحة (١)
وإد كدوح طرية . فأخبر بذلك أخوه ، فظفر فرائ ما أخبره به أخوه ،
فقل أحدهم : هذا والله السميري الذي جعل فيه ما جعل ، فوثب عليه ،
فقمعد أحدهما على ظهره ، وأخذ الآخر برجله ، فوثب السميري فألقى
الذي على ظهره تحت إبطه ، وعاجل الآخر ، فجعل رأسه تحت إبطه أيضاً ،
وجعل الرجلان يعالجان ، فناديا أختها أن تعينهما ، فقالت : لي الشريك
في جعلكما ؟ قالا : نعم . فجاءت بجور فجعلته في عنقه بأنشطة ، ثم
جذبه حتى رنحته ، وهو مشغول بالرجلين يمنعهما ، فلما استحسكت العقدة ،
خلى عنها ، وشد أحدهما ، فجاء بجبل فآلقاه في رجله ، وهو يداور الآخر .
والأخرى تحقه . فخر لوجهه فربطاه ، ثم انطلقا به إلى عثمان بن حيان
المرى ، أمير المدينة وأخذوا ما جعل لأخذه .

(١) مكدحة : فيها خدوش من آثار القيد .

قتله :

فكتب فيه إلى الخليفة ، فكتب أن أدفعه إلى ابن أخي عون ، فدفع إليه ، فقال له السميري أتقتلني وأنت لا تدري أقاتل عمك أنا ، أم لا ؟ أدن أخبرك ، فأراد الدنو منه فتودي : إياك والكذب . وإنما أراد أن يقطع أنفه ، فقتله .

مسير رفيقيه بهدل ومروان :

وأما بهدل ومروان فإن طليثاً أخذت بها أسداً فقالوا : إن حبسنا لم نقدر عليها ونحن محبوسون ، ولكن نخلوا عنا حتى [نحسن^(١) عنها] فنأتىكم بها وكانا قد تأبدا مع الوحش ، يرميان الصيد ، فهو رزقها ، فلما طال ذلك على مروان ، هبط إلى راعٍ فتحدث إليه فسقاه وبسطه حتى عرفه ولم يخبره أنه عرفه ، فجعل يأتيه بين الأيام فلا ينكره ، حتى إذا جاء مروان إليه كما كان يفعل سقاه وحدته فلم يشعر حتى أطفوا به فأخذوه ، فأتوا به عثمان بن حيان أيضاً فأعطى الذي دل جعله وقتله .

وأما بهدل فإنه كان يأوي إلى هضبة سلى ، فبلغ ذلك سيداً من سلى فقال : قد أخيفت طليثه ، وشردت من أجل هذا الفسق الهارب ، فجاء حتى حل بأهله أسفل تلك الهضبة . ومعه أهلات^(٢) من قومه ، فقال لهم : إنكم بعيني الحثيث فإذا كان النهار فليخرج الرجال من البيوت ، وليضلوا النساء ، فإنه إذا رأى ذلك انحدر إلى القباب ، وطلب الحاجة ، فكانوا يحلون الرجال نهراً ، فإذا أظلموا تابوا إلى رحالهم أيمساً ، فظن

(١) نبحت :

(٢) جماعة .

بهذل أنهم يفعلون ذلك لشغل قلوبهم فأنحدر إلى قبة السيد ، وقد أمر النساء :
 إذا انحدر إليكن رجل فإنه ابن عمكن فأطعمته وادهن رأسه . وفي قبة
 السيد بنتان له ، فسألها : من أنتما ، فأخبرتاه وأطعمناه ، ثم انصرف ،
 فبى راح أبوه ، أخبرناه ، فقال : أحسننا إلى ابن عمكما ، فجعل ينحدر
 إليهما حتى أطمأن ، وغسلنا رأسه ، ودهنتاه ، فقال الشيخ لابنتيه : افلباه
 إذا أتاكما هذه المرة ، واعقدا خُصْلَ لَمَّةٍ إذا نعى رويداً بحمل القطيفة ،
 ثم إذا شدقنا عليه ذلك فاقبلا القطيفة على وجهه وخدنا أنتما بشعره من
 ورائه فدا به إليكما ، ففعلنا ، وشدوا عليه فربطوه ، فدفعه إلى عثمان
 ابن حين فقتله ، فقالت ابنة بهذل ترثيه .

فب ضيعة الفتيار إذ يعتلونه بطن الشرى مش الفتيق السدم
 دعا دعوة ما أتى أرض مالك ومن لا يجب عند الحفيظة يكلم
 فيقتل جبراً في قتي لم يكن له بواء^(١) ولكن لا تكايل باللم

أي : لا يكون الدم مثل الدم في الكثرة ، والقلة . وجبر هذا : هو
 الذي أخذ بهذلاً وحمله إلى السطان حتى قتل ، وهو جبر بن عبيد من
 بني مالك بن نهران .

ويورد صاحب الأغاني بعد ذلك أخبار رثاء ابن دارة للسهمري ،
 وأخذ أخيه مالك لثأره من قتلة السهمري في شعر كثير وحوادث مفصلة ،
 يرجع إليها من يشاء .

(١) البواء . الكعب

أشعاره

- ١ -

قال ، وهو سجين (*) :

- ١ - فَمَنْ مُبْلَغٌ عَنِّي خَلِيلِي مَا لِكَأَ رَسَالَةٍ مَشْدُودِ الْوَثَاقِ غَرِيبِ
- ٢ - وَمَنْ مُبْلَغٌ حَزْمًا وَتَيْهًا وَمَا لِكَأَ وَأَرْبَابَ حَامِي الْحَفْرِ رَهْطِ شَيْبِ
- ٣ - لَيْبِلُوا الَّتِي قَالَتْ بَصَحْرًا وَمَنْعَجٍ لِي الشَّرْكَ يَا ابْنِي فَائِدِ بْنِ حَبِيبِ
- ٤ - لَتَضْرِبَ فِي لَحْمِي بِسَهْمٍ ، وَلَمْ يَكُنْ لَهَا فِي سَهَامِ الْمُسْلِمِينَ نَصِيبُ

(*) التفسير : الأغاني (١-٢١) : ٥٤

١ و ٢ - مالك وحزم وتيم : أصدقاؤه .

- الجفر ، في معجم ما استعجم : مفتوح الأول ، ساكن الثاني موضعان ، أحدهما في رسم جفاف ، والثاني في رسم جنفاء .
- ٣ - منعج ، بكسر العين : واد في رسم ضرية وخزاز حيث قبض على السمري .

ابن فائد بن حبيب : الرجلان اللذان قبضا عليه وأسماه مع اختها التي عاونتها لقاء اشتراكها في الجعل عند القبض عليه .

ومعنى الأبيات : يشير إلى حادثة القبض عليه ، وقد اشتركت فيها أخت ابني فائد مع أخويها ، فهو يتصرخ في السجن أصدقاؤه للانتقام له منها ، وقد أرادت أن تأكل من لحمه ، وليس لها حق في لحوم المسلمين .

- ٢ -

قال (٢٠)

- ١ - لَقَدْ جَمَعَ الْحَدَّادُ بَيْنَ عِصَابَةٍ تَسْأَلُ فِي الْأَسْجَانِ : مَاذَا تُنُوبُهَا ؟
 ٢ - مَقَرَّةُ الْأَقْدَامِ فِي السَّجْنِ تَشْتَكِي
 ظَنَائِبَ قَدْ أُمْسَتْ مُبِينًا عُلُوبَهَا
 ٣ - بِمَنْزِلَةِ أَمَّا اللَّثِيمُ فَاَمِنْ يِيهَا ، وَكِرَامُ الْقَوْمِ بِأَيْدِ شُحُوبِهَا

(*) تخريج الآيات :

الآيات السبعة ما عدل الخامس في الوحشيات : ٢٢٢
 وفي الأغاني ٢٩ : ٥٤٤ (أولاً) وفي الحلالدين : ٢٢٩
 والآيات ١ و ٣ و ٤ في مجموعة المعاني ١٣٨ - ١٣٩
 وزادت بيتاً تفردت به وهو الخامس .

- ١ - الحداد : السجن ، وروي تسأل في الأقياد .
 ٢ - الظنائب : جمع ظنوب : حرف العظم اليابس من الساق .
 وفي الوحشيات : الظنائب ، وهو تصحيف أو خطأ مطبعي .
 العلوب : ج علب : أثر الضرب ، والجمع علوب . يقال ذلك في أثر
 الميسم وغيره .

ومعنى الآيات : جمع السجن قثات شتى من الناس ، تتساءل ماذا
 جنت حتى تسجن ، وقد قرنوا أرجل المساجين بعضها ببعض ، حتى
 اشتكت عظام الأقدام ، وظهرت عليها آثار القيود .
 ان هذا السجن يأمنه اللثيم أن يدخله ، أما الرجال الكرام فهو مأوام .

- ٤- إذا حَرَيْتُ قَعَقَ البابَ أَرَعَدَتْ
قَرَائِصُ أَقْوَامٍ ، وَطَارَتْ قُلُوبُهَا
- ٥- نَرَى البابَ ، لَا نَسْطِيعُ شَيْئاً وَرَاءَهُ
كَأَنَّا قُنِي أَسْلَمْتُهَا كَعُوبِهَا
- ٦- أَلَا لَيْتَنِي مِنْ غَيْرِ عُكْلٍ قَبِيلَتِي
وَلَمْ أَذْرِ مَا شَبَّانُ عُكْلٍ وَشَيْبُهَا
- ٧- قُبَيْلَةٌ لَا يَفْرَعُ البابَ وَفْدُهَا
يَخْتَرُ وَلَا يَأْتِي السَّدَادَ خَطِيبُهَا
- ٨- فَإِنْ تَكَ عُكْلٌ سَرَّهَا مَا أَصَابَنِي
فَقَدْ كُنْتُ مَصْبُوباً عَلَى مَنْ يَرِيئُهَا

٤ - الحرسي : الحارس والسجان .

٥ - القني : ج قناة . الكعوب : ج كعب وهو عقدة ما بين
الأنبوبين من القصب والقنا .

ومعنى اليتيم : إذا حرك السجان الباب سرت فينا رعدة ، وطار
قوبنا خوفاً ، ونحن ننظر إلى الباب في حيرة ، فلما نستطيع أن نتجاوزه
ولا نستطيع أن نفعل شيئاً وراءه ، فكأننا قناة قد تكسرت الأنابيب التي
تجمع بين عقدها ، فهي عاجزة جوفاء .

٧ - في الأغاني : ولا يهدي الصواب خطيبها .

ومعنى الأبيات : يعني السهمري على قبيلته عكل خذلانها له ، وإسلامها
إياه ، فليت له بقبيلته قبيلة تنصره ، فقيلته لا تفعل الخير ولا تهدي إلى
صواب ، ولئن سرها ما أصابني من أمر وقيد وتهديد بالقتل فطالما دافعت
عنها ورددت كيد أعدائها .

- ٣ -

وقال (*) :

- ١ - تَمَنَّتْ سُلَيْمَى أَنْ أَقِيمَ بِأَرْضِهَا
وَأَنْتَى ، لِسَلْمَى ، - وَثِيهَا - مَا تَمَنَّتْ
- ٢ - أَلَا لَيْتَ شِعْرِي ! هَلْ أَزُورَنَّ سَاجِرًا
وَقَدْ رَوَيْتُ مَاءَ الْغَوَادِي وَعَلَّتْ
- ٣ - بَنِي أَسَدٍ هَلْ فِيكُمْ مِنْ هَوَادَةٍ فَتَعَفُّوا ، لَوْ أَنَّكَ كَانَتْ فِي النَّعْلِ زَلَّتْ

(*) التخریج : البيتان ١ و ٢ في معجم البلدان (ساجر) للشاعر .
والثلاثة في الأغاني (ياقوت) ٢٩٤

الوب : كلمة مثل ويل . وياً لهذا الأمر : عجباً له .

الغواضي : ج : غادية : السحابة المطرة .

١ و ٢ - ساجر في المعجم : ماء في بلاد بني ضبة وعسكل ،
وهما جيران .

ومعنى البيتین : تمننت سليمان أن أبقى معها في أرضها ، وأنى لها
أن أحقق لها ما تمننت ، وبها ألا تدري أنى أضرب في الآفاق طلباً للرزق
ولست غنياً لأقيم في دارنا كما يقيم الأغنياء في ديارهم .

ليت شعري ! متى أزور أرض بلادي وقد روتها السحب ، وأخصبت .

٣ - يرقى بني أسد عليه ، لعلمهم يعفون عنه .

ثم جاء في الأغاني : وبنو عيم تزعم أن هذا البيت لمرة بن عسكان
السعدي ، وروي في المطبوع من الأغاني (سامي) فتغفر إن كانت ...

- ٤ -

وقال يذكر سجنه في البامة (*) :

١- كَانَتْ مَنَازِلُنَا الَّتِي كُنَّا بِهَا
شَتَّى ، فَأَلْفَ يَتْنَا دَوَّارُ

- ٥ -

وقال (*) :

١- أَلَا أَيُّهَا الْبَيْتُ الَّذِي أَنَا هَاجِرُهُ فَلَا الْبَيْتَ مَنَسِيُّ ، وَلَا أَنَا زَائِرُهُ
٢- أَلَا طَرَقْتُ لَيْلِي ، وَرَجَلِي رَهِينُهُ
بِأَشَقِّبَ مَشْدُودٍ عَلَى مَسَامِيرُهُ

تخريج البيت : لم أجد غير هذا البيت فيما راجعت من مصادر ،
ووجدته في معجم ما استعجم . قال : دوار : مفتوح الأول ، وهو اسم
سجن في البامة ، وكذلك قال ياقوت ، ولم يوجد هذا البيت ، وأورد
أبيانا كثيرة للصوم الآخرين يشكون فيها هذا السجن الرهيب .

ومعنى البيت :

كانت منازلنا مختلفة متفرقة ، فجمع سجن دوار بيننا ،
فنحن فيه من كل قبيلة ، ومن كل أرض .

(*) التخريج : الأغاني (سامي) ٢١ : ٥٣ (بيروت) ٢١ : ٢٦٣
ومعنى الأبيات : ورد هذا المعنى مراراً في شعره ، ووردت الألفاظ
نفسها مكرورة .

- ٢- فَإِنْ أُنْجُ يَا كَلْبِي ، قَرُبْ فَتَيَّ نَجَا
وإِنْ تَكُنِ الْآخِرَى ، فَشَيْءٌ أَحَازِرُهُ
- ٥- وَمَا أَصْدَقَ الطَّيْرَ الَّتِي بَرَّحَتْ بِنَا
وَمَا أَعْيَفَ اللَّهْيَ ، لَا عَزَّ نَاصِرُهُ
- ٦- رَأَيْتُ غُرَابًا سَاقِطًا فَوْقَ بَانَةٍ
يُنْشِئُ أَغْلَى رِيشِهِ وَيُطَايِرُهُ
- ٧- فَقَالَ : غُرَابُ بَاغْتِرَابٍ مِنَ النَّوَى
وَبَانٌ بَيْنَ مِنْ حَيْبٍ تُحَازِرُهُ
- ٨- فَكَانَ اغْتِرَابُهُ بِالْغُرَابِ وَبَيَّةُ
وَبِلْبَانٍ بَيْنَ بَيْنٍ لَكَ طَائِرُهُ

يَابَيْتِ الْحَيَّةِ ، أَنَا أَعْجُوكَ ، لَا أَفِي أَنْسَاكَ ، وَلَكِنِّي لَا أَسْتَطِيعُ
زِيَارَتَكَ . لَقَدْ زِلْنِي طَيْفَ لَيْلٍ وَأَنَا فِي السَّجْنِ ، وَالْقِيُودُ تَنْقُلُ رَجْلِي ،
وَأَنَا أَمَامَ الْمَوْتِ ، فَمَا أَنْ أُنْجُو ، وَقَدْ يَنْجُو الْفَتَى مِنَ الْمَهَالِكِ ، وَإِنِ
أَمُوتَ ، وَلَا مَفْرَءَ مِنَ الْمَوْتِ وَغَمِّ كُلِّ حَازِرٍ .

(٣) الْآخَرَى : يَرِيدُ الْقَتْلَ أَوْ الْبَقَاءَ فِي السَّجْنِ

٥ و ٨ - بَرَّحَتْ : بَفَتَحَ الرِّاءَ مَرَّتَ عَنِ الْيَمِينِ ، وَهِيَ الْبَارِحُ .

يُنْشِئُ : يَنْتَفِ .

النِّية : الرَّحْلَةُ وَالسَّفَرُ .

وَمَعْنَى الْآيَاتِ وَاضِحٌ .

- ٦ -

وقال (*) :

- ١- نَجَوْتُ ، وَنَفْسِي عِنْدَ لَيْلَى رَهِينَةٌ
وَقَدْ غَمَّيَ دَاج ، مِنْ اللَّيْلِ ، دَامِسُ
- ٢- وَغَامَسْتُ عَنْ نَفْسِي بِأَخْلَقٍ مَقْصِلٍ
وَلَا خَيْرَ فِي نَفْسِ امْرِئٍ لَا تَغَامِسُ
- ٣- وَلَوْ أَنَّ لَيْلَى أَتَصَرَّتْنِي غُدُوَّةً
وَصَحْبِي ، وَالصَّفَّ الذِّينَ أَمَارِسُ
- ٤- إِذَنْ لَبَكَّتْ لَيْلَى عَلَيَّ ، وَأَعْوَلْتُ
وَمَا نَالَتِ الثَّوْبَ الَّذِي أَنَا لَا بِيْسُ

(*) التخريج : في الحامسة الشجرية (تحقيق) ص : ١٤٣ ، وذكر
ابن الشجري السهمري العكلي ، وقال : وهو من النصوص . وفي الأغاني
(بيروت) ٢١ : ٢٦١

١ - في بعض النسخ : غمى . بالعين المعجمة .

٣ - في الأغاني : ومطوأي .

ومعنى الأبيات : نجوت من السجن في ليل داج ، ولكن نفسي ما تزال
رهينة عند ليلي ودافعت عن نفسي بيسقي ، ولا خير فيمن لا يدافع عن نفسه ، ولو
دأتي ليلي وما أكابد من أهول ، وما أعالج من حراس وأقفال لبكت
علي ولم تستطع أن تنال ثوبي ، وتحفظ به من أثري .

وقال يرثي نفسه (*) :

- ٧ -

- ١- ألا طرقتُ ليلي ، وساقِي رهينةً
باسمِرَ ، مَشْدُودٍ ، عَلَيَّ ثَقِيلِ
- ٢- فما البينُ يَأْسَمِي بَأْسُ تشحطَ النوى
ولكنَّ بَيْنَنَا ما يَريدُ عَقِيلُ
- ٣- فأنْ أُنْجِ مِنْهَا ، أُنْجِ مِنْ ذِي عَظِيمَةِ
وإِن تَكُنِ الأُخْرَى ، فَتلكَ سَبِيلُ
- ٤- وما كُنْتُ مَحْيَاراً ، وَلَا فَرَّاحَ السُّرَى
ولكنَّ حَدّاً حَجَرًا يَغِيرُ دَلِيلُ

(*) التخريج : وردت الآيات الثلاثة في الأغاني (ساسى) ٢١ :
٥٤ وورد البيت الرابع فيها ٢١ : ٥٢ ، ويظهر أنها من قصيدة واحدة
أو من قصيدتين ففي الآيات بيتان فيها إقواء .

- ١ - الأمر يريد القيد . ٢ - تشحط : تبعث .
 - ٣ - محياراً : كثير الحيرة والتردد .
 - ٤ - حبر : بفتح الحاء : مدينة بالهامة وبضمها : قرية باليمن .
- ومعنى الآيات : زارتنى ليلي في نومي فلم أستطع السير إليها ، لأننى
موثق بالقيود الثقيلة .
يا ليلي ! ليس بعدنا ، ونحن جان ، بالبعد ولكن البعد أن يفرق
بيننا الموت .

- ٨ -

وقال أيضاً وهو طريد (*) :

- ١- فلا تَيَّاساً من رَحْمَةِ اللهِ وانظُرَا
بِوَادِي جَبُونَا أَنْ تَهَبَّ شَمَالُ
- ٢- ولا تَيَّاساً أَنْ تُرْزَقَا أَرْحِيَّةً
كَعَيْنِ الْمَهَا أَعْنَاقُهُنَّ طُيُولُ
- ٣- من الحارثيين ، الذين دِمَكَاوُهُمْ
حَرَامٌ ، وَأَمَّ مَالُهُمْ فَحَلَالُ

فإن أَسَجَ منه فقد نَجَّوتَ من أمر عظيم ، وإن قتلت فسبيل الموت
طريق الناس جميعاً .
لم أكن في حياتي متورداً أخاف الأهوال ولكني كنت أقطع الفيافي
دون دليل فضلت .

(*) التخريج : الأغني (سامي) ٢١ : ٥٣ (بيروت) ٢١ :

٢٦٥ - ٢٦٦

١ و٣ - جبونا : لم أجدها في البلدان ولا في معجم ما استعجم ،
ورجحت جبوب . ولعله جبوب بدر أو حصن باليمن . الأرحية : الإبل
التي تنتسب لقبيلة أرحب ، أو إلى فعل بعينه .
لعله في الأبيات يخاطب صديقه المتشردين بهدلاً ومروان يدعوهم
إلى الثقة برحمة الله ، وبكرم بني الحارث .

- ٩ -

وقال (*) :

- ١ - أعاذلُ! بَكِّينِي لِأَضْيَافٍ لَيْلَةٍ تَزُورِ الْقَرْيَ، أُمَسْتُ، بَلِيلًا شَمَاهَا
- ٢ - أَعَامِرُ مَهْلًا لَا تَلْعُنُنِي، وَلَا تَكُنْ خَفِيًّا إِذَا الْخَيْرَاتُ عُدَّتْ رِجَالَهَا
- ٣ - أَرَى إِبِلِي تَجْزِي بِحَازِي هَجْمَةٍ كَثِيرٍ ، وَإِنْ كَانَتْ قَلِيلًا إِفَالَهَا

(*) التخرُّج : الأبيات في الحماسة (شرح المرزوقي) ص : ١٧٠٧ -
 ١٧٠٩ ورقمها : ١٧٥٤ ، وفيها إوقل أخو . وقال التبريزي : وقال العكلي :
 وذكر الأبيات .

١ - ورد في التبريزي في شرح البيت مختصراً : أكرري البكاء من أجل
 أخيف ليلة قليلة القرى ، لإمساك لناس عن الإنفاق . . وقد أمست ربيع
 الشمال فيها ذات بلل وبرد .

٢ - في التبريزي مختصراً : جمع على نفسه لائمة ولائماً ، فيقول :
 يا عامر ! رفقا في عتبك علي ، ولومك لوائي ، واقتدي في طلب السمور
 والاعتلاء على الأقوان ، وفعل الخيرات .

٣ - الهجمة : القطعة من الإبل بين الستين إلى المائة . الإفال :
 ج أفيل : صغار الإبل .

ومعنى البيت : إن إبلِي قليلة ، مقبجة بأولادها ، ومع ذلك فهي
 تغني غناء الإبل الكثيرة عند بحيل لا يصرفها إلى الحقوق والضيغان .

٤- مثاكيل ، ما تَنَفَّكُ أَرْحَلَ جُجَّةٍ
تُرَدُّ عَلَيْهِمْ نَوْقَهَا وَجَاهُهَا

- ١٠ -

قال (*) :

٤ - مثاكيل : ج مثكال ، التي تشكل أولادها . جة : الجماعة
من الناس .

ومعنى البيت : إن إيلي لا يعيش أولادها إلا ريثما تنمو للأضياف ،
وهي ما زالت مثوى الجماعة الكثيرة من الناس ، تصرف إليهم إناثها للحلب
والإبن ، وذكرها للنهر والجمع .

(*) التخريج : الأبيات ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ١١ - ١٢ - ١٣ -
١٤ - ١٥ في الأغاني (سامي) ٢١ : ٥٤ ، وعُتار الأغاني لابن منظور ٦ :
١٠١ - ١٠٢

والبيتان ٦ - ٧ في الأمالي ١ : ٤٤ ، والسمط ١٧٨ ، والحماسة
الشجرية : ٦٧٣ - ٦٧٤ ، ونسبت تصحيحاً للتمري ، والبيتان ١١ - ١٢
في مجموعة المعاني : ١٣٩

والأبيات ٨ - ٩ - ١٠ في معجم البلدان (القربان) و (بيشة)
وزادت الحماسة في التخريج : التشبيهات : ١٠٧ - الحماسة البصرية ٢ :
١٦٠ ومنتهى الطلب : ١٥٤ كما زاد السمط الخزانة ٣ : ٤٨٣ ، والبيت
٧ في قواعد الشعر ثعلب : ١٦

- ١ - أَلَا حَيٌّ لَيْلِي ، إِذْ أَلَمَ لِيَامُهَا وَكَانَ مَعَ الْقَوْمِ - الْأَعَادِي كَلَامُهَا
- ٢ - تَعَلَّلَ بَلِيلِي ، إِنَّمَا أَنْتَ هَامَةٌ مِنَ الْغَدِ ، يَدْنُو كُلُّ يَوْمٍ - حَامُهَا
- ٣ - وَبَادِرُ بَلِيلِي أَوْبَةُ الرُّكْبِ ، لِنَهْمٍ
مَتَى يَرْجِعُوا يَحْرُمُ عَلَيْكَ لِيَامُهَا
- ٤ - وَكَيْفَ تُرْجِيهَا ، وَقَدْ حِيلَ دُونَهَا
وَأُقْسَمَ أَقْصَاؤُهَا خَوْفُ قَسَامُهَا
- ٥ - لَأَجْتَنِبُهَا أَوْ لَيَبْتَسِرُنِي
بِيَمِضٍ ، عَلَيْهَا الْأَثَرُ ، فُقْمُ كِلَامُهَا

١ - اللام : الزيادة في الأحياء :

ومعنى الأبيات : أملت بك ليلي ، في مسجك ، وتوسلت إلي الحراس
من أعدائك ، لتستطيع مقابلتك ، فحميها وتعلل بها حيناً فأنت غداً ميت ،
وعجل لقاءها قبل أن يعود الركب فلا تترك ولا تراها .

٤ - القسم من القسم : والقسامة اليمين .

٥ - الأثر : في السيف فرنده وروثه ، الفقم : الواسعة ، الكلام :

الجروح .

ومعنى البيتين : وكيف ترجي لقاءها وبينك وبينها أقصاؤها ،
وقسمهم بخيف ، لأتركها أو ليقطنني بسيف عليها آثار الضراب ، جراحها
واسعة قاتلة .

- ٦- وَيَبْضَاءُ ، مِكَسَالٍ ، لَعُوبٍ ، خَرِيدَةٍ
لَذِيذٍ ، لَدَى لَيْلِ التَّمَامِ ، شِمْمُهَا
٧- كَانَ وَمِیْضَ الْبَرْقِ ؛ يَبْنِي وَيَبْنِيهَا
إِذَا حَانَ ، مِنْ خَلْفِ الْحِجَابِ ، أَبْتَسَامُهَا
٨- وَنُبْتُ لَيْلِي بِالْغَرِيِّينَ سَلَّمْتُ
عَلَيَّ وَدُونِي طَخْفَةَ وَرَجَامُهَا
٩- فَإِنَّ الَّتِي أَهْدَتْ ، عَلَى نَائِي دَارَهَا ،
سَلَامًا ، لَمَرْدُودٌ عَلَيْهَا سَلَامُهَا
١٠- عَدِيدَ الْحَصَى وَالْأَثَلِ مِنْ بَطْنِ بَيْشَةِ
وَطَرَفَاتِهَا ، دَامَ فِيهَا حَمَامُهَا

- ٧و٦- معنى البيتين : ليلي فتاة بيضاء ، مترفة ، لعوب ، يلذ
شيمها وضما في الليالي المقمرة ، كان بسمتها وراء الحجاب ، وميض البرق .
٨ - الغريبان : شتى الغري ، وهو المطلي ، والغريبان بناء ان كالصومعتين .
٩ - طخفة : في معجم البلدان ، مكان في البصرة إلى مكة .
١٠ - بيشة : قرية غناء في واد كثير الأهل من بلاد اليمن ، وفي
وادي بيشة موضع مشجر كثير الأسد .

ومعنى الأبيات : علمت أن ليلي ، وهي قاطنة في الغريين ، سلمت
علي وبنيني وبينها طخفة وأحجارها ، فعلمها سلامي مكروراً ، عدد
الحصى وأشجار الأثل والطرفاء في وادي بيشة ؛ وقد غنت حمائم على الأغصان .

- ١١- لَقَدْ طَرَقْتُ لَيْلِي ، وَرَجَلِي رَهِينَةٌ
فَا رَاعَنِي ، فِي السَّجْنِ ، إِلَّا سَلَامُهَا
- ١٢- فَلَمَّا ارْتَفَقْتُ لِلْخِيَالِ الَّذِي سَرَى
إِذِ الْأَرْضُ قَفْرٌ ، قَدْ عَلَاهَا قَتَامُهَا
- ١٣- فَإِلَّا تَكُنْ لَيْلِي طَوْنُكَ فَإِنَّهُ
شَبِيهُ بِلَيْلِي حُسْنُهَا وَقَوَامُهَا
- ١٤- أَلَا لَيْتُنَا نَحْيَا جَمِيعًا بِغِطَّةٍ
وَتَلَى عِطْمِي ، حِينَ تَلَى عِظَامُهَا
- ١٥- لِذَلِكَ مَا كَانِ الْمَجُونُ قَبْلُنَا
إِذَا مَاتَ مَوْتَاهُ تَرَاوَرُ هَامُهَا

١١ و ١٢ و ١٣ - ارتقى : اتكأ على مرفقه أو على وسادة .

معنى الأبيات : زارني ليلي ، وأنا في السجن ، ففاجأني سلامها علي ، وانتهت وحاولت القيام لتعيتها ، فإذا هي حلم ، وإذا السجن مظلم ، وإذا الأرض يغطيها الليل . لعمرى لمن لم تكن ليلى هي التي زارني وضمتني ، فإن من زارني تشبها في جمالها وقوامها .

١٤ و ١٥ - ومعنى اليبين : ليتني أنجو من الموت ، وأحيا مع ليلى في سرور وغبطة ، فإذا متنا متنا في يوم واحد . فأما إذا مت قبلها فلها علي أن تزورها هامتي في قبوري ، وكذلك كان المحبون قبلنا يتزاورون بعد الموت .

- ١١ -

وقال (*) :

- ١- أقولُ لأذنى صاحِبِي نصيحةً
وللأشمر المغوار : ما ترين ١١٢
- ٢- فقالَ الذي أبدى لي النصحَ مِنها :
أرى الرأيَ أنْ تجتازَ نحوَ عُمانِ
- ٣- فإنْ لا تَكُنْ في حاجِبٍ وبلادي
مُجاةً ، فقدَ زَلَّتْ بِكَ القَدَمَانِ
- ٤- فَنَقَى من بني الخطَّابِ يَهْتَرُ للندى
كما أهْتَرَّ عَضْبُ الشَّفَرَتَيْنِ يَمَانِ

(*) تخريج الأبيات : الأماي ٣ : ٧٧

قال : وأشد رجل من عكل يقال له : السميري بن بشر . وفي
دبل السمط ٣٨ : وهو ابن بشر (لا ابن أسد . كما قال الشيباني) ...
شاعر لص خبيث ...

الأشمر في الأماي : رجل من طيء .

٣ - حاجب هذا - في الأماي - هو حاجب بن خشينة العبشمي .

٥ - هُوَ السَّيْفُ إِنْ لَا يَنْتَهَ لَانَ مَسُهُ
وَعَرَبَاهُ إِنْ خَاشَتَهُ خَشِنَاتِ

- ١٢ -

وقال (*):

١ - أَعِنِّي عَلَى بَرْقِ أَرِيكَ وَمِضَةٍ
يَشُوقُ ، إِذَا اسْتَوْضَحْتَ بَرْقًا يَمَانِيَا

٥ - الغرب : حد كل شيء .

وورد في ديس السمتي : ٣٨١ :

والبيت الأخير - أي هذا البيت - سائر .

ونسبه ابن سعيد لليلى الأخيية وقوله :

كريم بغض الطرفَ فضلَ حياته ويدنو ، وأطراف الرماح دوان
ومعنى الأبيات : ينصحه صديقه أن يهرب إلى عمان .

(*) التخريج : جمعت المقطوعة بيتين وردا في معجم البلدان (طمية)

وأبياتاً حمسة وردت في الأغاني ٢١ : ٥٥ (السامي) و ٢١ : ٢٦٦ (بيروت)
وأظن أن الأبيات السبعة من قصيدة واحدة .

١ - في معجم البلدان : ورد : إذا استوضحت برفاً عنديا

وأظن فيه تصحيحاً ، ولذلك أوردته كما أرى .

ومعنى البيت : إذا كنت يا صاحبي تستوضح برفاً من اليمن فدعني
أدق برفاً نجدياً بشوقني وميضه .

٢- أَرَقْتُ لَهُ ، وَالْبَرْقُ دُونَ طَمِيَّةٍ

وَذِي تَجَبٍّ ، يَا بُعْدَهُ مِنْ مَكَائِنَا !

٣- أَلَمْ تَرَ أَنِّي وَابْنُ أَبِيضَ قَدْ خَفْتُ

بِنَا الْأَرْضَ ، إِلَّا أَنْ نَوْمُ الْفِيَاثِ

٤- طَرِيدَيْنِ مِنْ حَيِّينِ شَقِي ، أَشَدَّنَا

مَخَافَتُنَا ، حَتَّى عَلَّلْنَا التَّصَاوِيَا

٢ - طمية : جبل لبني لفزارة ، وهو من نواحي نجد بالإجماع .

ذو نجب : واد قرب ماوان في ديار بني محارب .

ومعنى البيت : لقد أرقني البرق يلمع ما بين أرض فزارة وأرض

بني محارب ، فما أبعدك عني يا برق بلادي .

٣ - خفت الأرض : سكنت وهدأت ،

أنا وابن أبيض نمتي في الأرض خفائاً جزعين ما كنين ، إلا أن

ندخل الفيافي والقفار فنعود إلينا أصواتنا وحركاتنا .

٤ - نحن طريدان من عثرتين مختلفتين ، ولكن الذي جمع بيننا

السجن والمهرب والصوصية ، حتى أصبحنا صديقين مخلصين .

- ٥ - وما لمتُه في أمر حزمٍ ونَحْدَةٍ
ولا لامتني في مررتي وأحتياليسا
- ٦ - وقلتُ له - إذ حلَّ يسقي ويستقي -
- وقد كان ضوءُ الصبح لليلٍ حاديا - :
- ٧ - لعمرى لقد لا قتَ ركائبك مشرباً
- لئن هي لم تصبح عليهنَّ - عاليا

عبد المعين الملوحي



- للبحث صلة -

٥ - المرأة : الشدة والقوة .

وفي الأبيات الثلاثة يصف تعاونه مع صديقه ، وصفاء الأخوة بينهما ،
ومعناها واضح .

أشعار اللصوص وأخبارهم

القسم الثاني

الأستاذ عبد المعين الموصلي

في البحث السابق من الحلقة جمعت اشعار اربعة لصوص هم :

١ - جمدة بن طريف السعدي .

٢ - لوط الطائي .

٣ - سليمان بن عباس الحمدي .

٤ - يعلى الاحول الازدي .

واليوم أقدم ما استطعت جمع من دواوين شعراء لصوص خمسة هم :

٥ - يزيد بن الصقيل البجلي .

٦ - أبو لطيفة البجلي .

٧ - شظاظ الضي .

٨ - الهيردان .

٩ - معلوبة بن عادية الفزاري .

ومن الملاحظ أن بعض هؤلاء الشعراء قد قلوباً عن الامومية وأصبحوا

من الأنقياء والمجاهدين ، ومات بعضهم شهيداً في سبيل الله .

(٥)

أشعار

يزيد بن الصقيل العقيلي (*)

(*) ترجمته : لم نثر له على ترجمة وافية ، وقد ورد ذكره عند سرد الأبيات الثلاثة في الكامل للبهرد ١ : ٧٠ . قال : أبو العباس . قال يزيد بن الصقيل العقيلي وكان يسرق الابل ثم قاب ، وقتل في سبيل الله . ثم ذكر البيتين الأول والثاني وقال : وفي هذا الشعر وأورد البيت الثالث . وفي هذا القول ما يورثه إلى أن القصيدة طويلة وورد البيتان ١ و ٣ في مجموعة الماني ص ٣ وقال : كان امراً قلاب . وورد البيتان ١ و ٣ في لسان العرب (مادة سر) ورواية البيت الأول :

ألا قل لرعيان الأباغر أهملوا

وذكر أن الأباغر جمع أبرة ، وأبرة جمع ببر . وقال عن يزيد : إنه أحد العنوس المشهورة بالبادية ، وكان قد قاب ، ثم أورد البيتين وقال : وهذا البيت - أي البيت الثاني - كثيراً ما يمثل به الناس ولا يعرفون قائله ، وكان سبب توبة يزيد هذا أن عثمان بن عفان وجهه إلى الشام جيشاً عازياً ، وكان يزيد هذا في بعض بوادي الحجاز ، يسرق الشاة والبعر ، وإذا طلب لم يوجد . فلما أبصر الجيش متوجهاً إلى النزول أخلص التوبة ، وسار معهم .

وورد البيتان ١ و ٢ أيضاً في تاج المروس (مادة بر) . وليس فيه ذلك التفصيل .

اسمه : ورد اسمه في لسان العرب بكسر الصاد المهملة وتشديد القاف

قال (١٠) :

- ١- أَلَا قُلْ لِرَبِّبِ الْمَخَانِضِ أَهْمِلُوا فَقَدْ تَابَ يَمَّا تَعْلَمُونَ يَزِيدُ
 ٢- وَإِنْ أَمْرًا يَنْجُو مِنَ النَّارِ بَعْدَ مَا تَزُودَ مِنْ أَعْمَالِهَا لَعِيدُ
 ٣- إِذَا مَا الْمَنَابَا أَخْطَأَتْكَ وَصَادَقَتْ حَيِّمَكَ فَاعْلَمْ أَنَّهَا سَتَقُودُ

الثناء وكسرهما (الصَّبَقِيل) وورد اسمه في مجموعة المعاني : الصَّغِيرُ :
 تفسير صقر ورواية لسان العرب أولى .

(١) ورد البيت في لسان العرب :

أَلَا قُلْ لِرَبِّبِ الْأَبْعَرِ أَهْمِلُوا فَقَدْ تَابَ يَمَّا تَعْلَمُونَ يَزِيدُ

والمخائن - كما جاء في الرد . وفي الباقي إذا محت قيل لها
 خلعة ، وللجميع الخاص ، وهذا جمع على غير واحد . وإغا هو منزلة
 امرأة ونساء . ثم جمع الجمع فقال مخائن كقولك في رسالة ورسائل . وقوله :
 أهملوا . أي اسرحوا إليكم . والمحمل ما كان غير محطور .
 (٣) الحميم : الصديق .

تفسير الأبيات :

بلغ أصحاب الإبل وربيان الأبحر أن يزيد تاب عن القصبة
 وترك البرقة فاسرحوا بأبحر كما حيث شتم وأنتم آمنون .
 لقد ثبت عن الذنوب بعد أن كادت تهوي بي إلى النار ، وإن
 من استطاع أن يتوب وينجو من النار بعد أن عمل لها عمراً طويلاً لسيد
 بتوبته وبجانه .

إذا أصاب الموت صاحبك ونحوه أنت فاعلم أنه سيمود إليك وبصيصك
 كما أصابه .

(٦)

أبو لطيفة العقيلي (*)

١ - ياربَّ ا ياربَّ العِشاءَ والسَّحرَ

٢ - أَقْدِرْ لَنَا اللَّيْلَةَ مِنْ خَيْرِ الْقَدَرِ

٣ - قَطْرًا وَرِيحًا قَدْرَ مَا يَعْفُو الْأَثَرُ

(*) لم نثر له على ترجمة . والآيات في مجموعة الماني : ٢١٧ .

وذكر عنه إيراد اسمه في مكان ما به .

(١ - ٢ - ٣) : يسأل الله ربه أن يطلع به في ليلة سرقته فينزل

الطر ويرسل الريح بغير قليل يسمح له بالسرقة ويكفي لإخفاء أثره .

(٧)

أشار

شطاط الضبي

حياته : شطاط بالكر ، اس من بني ضبة ، كان يقطع الطريق مع مالك بن الرب واني حرديّة ، أحد بني أثلة من مارن ، وعوبت ، أحد بني كعب بن مالك بن حنظلة ، وكان شطاط ، وهو مولى لبني تميم ، أحبهم ، وفيهم بقول الراجز* :

١ - الله تجاك من القصيم

٢ - وبطن فلج ويني تميم

٣ - ورمز أي حرديّة الأثيم

فأمروا الناس شراً وطلبهم مروان بن الحكم ، وهو عامل معاوية على المدينة فهربوا .

(*) الأبيات في الأغاني ٢٢ : ٣٠٤ - ٣٢٤ (بيروت) في ترجمة مالك

ابن الرب .

(١) في الأغاني : القصيم وهو تصحيف ، واقصيم - في البلدان - : موضع معروف يشقه طريق بطن فلج . وورد بطن فلج في البيت الثاني . والشاعر يخاطب ناقته .

(٢) بطن فلج : طريق نأخذ من طريق البصرة إلى اليمامة .

(٣) في الأغاني (بني حرديّة) وهو تصحيف .

٤ - ومالكٍ وسيفه المسموم.

٥ - ومن شظاظ الأحرار الزنيم.

٦ - ومن غويث فارتح العكوم.

(٥) الزنيم : اللقيم المعروف بلؤمه أو شره .

(٦) العكوم ج عكم : المدل أو الحقية توضع فيها الثياب ويشد عليها .

وفي الأبيات الستة يمد أسماء اللصوص وأماكنهم ويشكر الله أنه

نجاه هو وعاقبه منهم .

وذكر صاحب الأغاني قال ^(١) :

اجتمع مات بن ربيب وأبو حردبة وشظاظ يوماً فقالوا : نعالوا

تحدث بأعجب ما سمعناه في مرقتنا . فقال أبو حردبة : ... ثم قالوا لشظاظ :

أخبرنا أنت بأعجب ما سمعنا في مرقتنا .

فقال :

- نعم . كان رجل من أهل البصرة له بنت عم ، ذات مال كثير ،

وهو وليها ، وكانت له نسوة فخطبها ، فأبت أن تزوجه ، فحارب الأبرار زوجها

من أحد ضارراً لها ، وكان يحط بها رجل عبي من أهل البصرة ، فحرصت

عليه ، وأبى الآخر أن يزوجه منها . ثم إن ولي المرأة أصبح ، حتى إذا

كان بالنو - على مرحلة من البصرة مات فدفن براية ، وشيد على قبره ، فتزوجت

الرجل الذي كان يحط بها . قال شظاظ : - وخرجت رفقة من البصرة ، ومعهم

بز ومناج ، فبصرت بهم وما معهم ، وانبتهم من البصرة حتى زلوا ، فلما قاموا

أنتبهم وأخذت من مناعهم ، ثم إن القوم أخذوني وضربوني ضرباً شديداً

وجردوني . وذلك في ليلة قره ، وسبوني كل قليل وكثير كان علي ، فتركوني

عرباناً ، وتفاوت لهم ، وارحل القوم ، فقلت : كيف أصنع ؟ وقد كرت قبر

(١) الأملح . ٣٠٤ - ٣٢٤ - بيروت ، مع أشعار مالك بن الربيع ، وعشائر

الأغاني لابن منظور ١١ : ٥٧ - ٦٤

الرجل فأتيت ، فزعت لوحه ، ثم احتفرت فيه سرباً فدخلت فيه ، ثم سددت
عني بالارح ، وقلت : لعلى الآن أدناً فأنبهم قال : ومو الرجل الذي تزوج
بالرأة في الرفقة ، فمر بالفر الذي أنا فيه ، فوقف عليه وقال لرفيقه : ولقه
لأزلن الى قبر فلان . حتى أنظر هل يحى الآن بضع فلاة ؟! قال شظاط :
فعرفت صوته ، فقلت النوح ، ثم خرجت عليه بالسيف من القبر . وقلت :
بلى ، ورب الكعبة لأحميها ، فوقم الرجل منسياً عليه ، لا يتحرك ولا يعقل ،
فقط من يده خطام الراحلة ، أحدث - وعهد الله - محطامها فجلت عليها ،
وعنها كل أداة وثياب ونقد كان معه ، ثم وجهتها قصد مطلع الشمس هارباً من
الناس فنبوت بها .

فككت بعد ذلك اسمه بحدث الناس بالبصرة ، وبحرف لهم إن البت الذي
كان منه من زوج المرأة ، خرج منه من قبره ، ولبه وكتفه ، فبقي يومه ،
ثم هرب منه ، والناس يسمون منه ، فماتهم بكذبه ، وأحق منهم يصدقته ،
وأنا أعرف القصة فأضحك منهم كالتمجيب .

وحادثة أخرى :

قالوا : فردنا . . . قال : أنا أريدكم أعجب من هذا ، وأحق من
هذا الرجل .

إني لأمتي في الماربق أنسي شيئاً أسرقه . قال فما وجدت شيئاً ، فإذا
شجرة بنام تحنها الركبان ، بمكان ليس فيه ظل غيرها ، فإذا أنا برجل يسير على
حمار له ، فقلت له : أسمع ؟ قال : نعم . فقلت : إن القليل الذي تريد أن تقبله
يخسف فيه بالدواب فاحذره . فلم يلتفت إلى قولي . فرمته حتى إذا نام أقبلت
على حماره فاستنقته ، حتى إذا بررت به قطعت طرف ذنبه وأذنيه ، وأخذت الحمار
فخباته ، وأبصرته حين استيقظ من نومه ، فقام يطلب الحمار ، ويقفوا أثره ، فيما
هو كذلك ، إذ نظر إل طرف ذنبه وأذنيه ، فقال : لعمري لقد حذرت لو نفسي

شعره :

قال (١) :

الحذر ، واستمر هارباً خوف أن يخسف به ، فأخذت جميع ما بقي من رحله
فمكته على الحمار . فألقى بأهلي .

وهناك قصة أخرى لطيفة لشظاظ ، وهو الذي يقارن فيه : ه ألص من
شظاظ ، رواها الحافظ قال^١ :

قال أبو الحسن : كان شظاظ لماً فأغار على قوم من العرب فاطرد منهم ،
فساها ليكنه حتى أصبح . فقال رجل من أصحابه : قد أسعدنا على قصيد (٢) من
طريقنا فقال : إن المحسن مضاف .

صلبه : وكانت نهاية شظاظ عفوة له على كلامه لا على سرقانه . صلب
الحجاج رجلاً من الثراء بالبصرة ، وراح عشياً ينظر إليه ، فادار رجل بازائه
مقبل عليه بوجهه ، فدعا منه فسمعه يقول المصلوب : طالما ركبت فأعقب (٣) .
فقال الحجاج : من هذا ؟ فقالوا : هذا شظاظ اللص : قال : لا جرم
واقة ، ليغيبك . ثم وقف ، وأمر بالمصلوب فأزله ، وصلب شظاظاً مكانه .

(١) البيتان في لسان العرب (نقض) و (غير) وفي تهذيب اللغة (شهر) وفي

الغني الكبير : ٥٦٥

(١) البيان والتبيين ٢ : ٣٢٠ - ٣٢١

(٢) القصد : الهدى .

(٣) أعقب : دع مكانك لغيرك ، أو أركب خلفك غيرك .

- ١ - رَبَّ عَجُوزٍ مِنْ تُمَيْرٍ شَهْبَرَةٍ
- ٢ - عَلَّمَتْهَا الْإِنْقَاضَ بَعْدَ الْقَرَقَرَةِ

(١) في اللسان : شهرة ، وفي التهذيب : من الكيز . وفي المعاني : من أناس وعجوز شهرة وشهوبة . ولا يقال للرجل شهير ولا شهرب .

(٢) الإنقاض والكتيت : أصوات صفار الإبل ، والفرقة والمهدير : أصوات مسان الإبل .

وتذكر المصادر مناسبة البيتين **وقول** : اجتاز شطاط عني امرأة من بني تميم ، تنقل بغير أ لها ، وتنمود من شطاط ، وكان شطاط على سكر ، فتزل فترق بغيرها ، وترك هناك بكمه ، **وقولوا** : أراد فيها كانت ذات ليل فاعبرت عابها ، ولم أترك لها غير شوبها تنقض بها .

وقال (*) :

- ١- مَنْ مَبْلَغُ قَتِيانَ قَوْمي رسالةً فلا تَهْلِكُوا فَقْرًا على عِرْقٍ ناهقٍ .
- ٢- فَإِنَّ بِهِ صَيْدًا غَزِيرًا وَهَجْمَةً بطوال الهوادي بائتات المرافق .
- ٣- نَجَائِبَ ضَبَّاطٍ يَكُونُ بُغَاؤُهُ دعاء ، وقد جاوزنَ عَرْضَ الشقائق

(*) الأبيات في الوحشيات : ٩٣ ، وفي معجم البلدان (عرق ناهق) وقال :
وكان لما مثالا .

(١) عرق ناهق (في البلدان) : روى السكري عن أبي سعيد الخدري ، مولى لهم ، قال : كان المرفون عرف البصرة بـ **بهيبي** ، وهما عرق ناهق وعرق ناهق ، لإبل السلطان والهاوي . نبي الضوال من الإبل . وعرق ناهق يحس لأهل البصرة خاصة ، وذلك أنه لم يكن لذلك الزمان كراء ، وكان من حج إماما يجمع على ظهره وملكه . فكان من بوى الخج أصدر إبله إلى ناهق إلى أن يجيء وقت الحج .

في البلدان (من مبلغ القتيان عني) .

(٢) في الوحشيات عزيزاً ... وفي البلدان : نجائب لم يتجنى قبل المرافق .
الهجمة : القطيع من الإبل .. طوال الهوادي : طوال الأعناق . بائتات المرافق :
واسمات الخطا .

(٣) في الوحشيات : ميدي . والضباط : من ضبط ، الرجل الحازم الذي
يضبط أموره .

ومعنى الأبيات : ينصح شباب قبيلة ألا يموتوا فقراً وأن يعضوا إلى عرق ناهق ،
فهناك صيد كثير وإبل سمينة ، كان يملكها رجل حازم يرعاها حق
الرعاية ، فأصبح - وقد سرقناها وجاورنا بها عرض الشقائق - بنادي
عليها وينبها ، وأن هو منها ؟

(٨)

أشعار

الهَيَرْدَانُ (١)

قال :

١- وما للهَيَرْدَانُ ولا عَلِيٌّ لقيف السيف - إذْ رُهِقًا نصيرُ

٢- سوى شريانة خطمت بكلُّ لها في كفِّ نازعها خطيرُ

(١) في معجم الشعراء : ٦٩ : ورد اسمه الهيردان ، وفي معاني الشعر : ١٢٢ « الهيردان ، ولا أر في اللسان مادة (هزد) ورأيت مادة (هرد) وفيها : وهردان ، وهيردان : أسماء ، والهيردان : النسر قتل : وليس ثبت . وفضلت رواية معاني الشعر .

وأورد المعجم إليه فقت : الهيردان بن حطار بن حمص بن مجدع بن وإش بن عمير بن عبد شمس بن سعد . ثم قال :
كان لصاً فهرب إلى الملب في خراسان وقال : الأبيات الثلاثة في المقطوعة الأولى .

(١) في معجم الشعراء : علي الذي ذكره هو صاحب له ، وكان لصاً أيضاً . وفي اللسان (لف) فلان لقيف فلان أي صديقه . وربما كان صاحبه يلقب « لقيف السيف » أي صديق السيف .

(٢) في اللسان (شري) الشريان والشريان - بفتح الشين وكسرهما - شجر من أعضاء الجبال يعمل منه القسي ، واحدته شريانة ، وقيل هو الصدر . وفي (خطم) خطم القوس بالوزن بخطمها ... علفه عليها وفي (حطر) الخطير : الاعتزاز .

٣- إذا طرحت وراء القوم سهماً مضى صرداً وأتبعه البصير
وقال وقد نقرت فاقته عند باب المهلب (*) :

- ١ - لحاك الله يا شر المطايا أومن باب المهلب تنفرينا
- ٢ - فلولا أنني رجل طريد لكنت على ثلاث تنعيننا

وبكون معنى البيت : ليس لنا ما يحميننا وينصرنا سوى هذه القوس
المصنوعة من الثريد ، إذا غلقنا بها الوتر اهتزت بكف من يرمي بها .
(٣) في معجم الشعراء : سه ، وهو نصيب واضح . أو خطأ
في النسخ والصحيح سهاً مفعول به طرحت .

المرد : في شرح المعجم - الذي يخرج من الرمية ، بنفسه إلى
الجانب الآخر .

وبذلك يكون معنى البيت : إذا رميت هذه القوس سهماً أصاب العدو
ثم خرج منه قرآء من يتبعه ظره .
(*) المصدر نفسه .

(٢) في معجم الشعراء : على ثلاثة وهو خطأ بكرر البيت ، والمقصود
ثلاث قوائم ، وفيه : وتنمينا . من المتاب وصححنا كما ترى فجعلناه
تنمينا . وفي اللسان (نب) نب الفراب ينب وينيب صاح وصوت ،
وفي اللسان (كوس) : المشي على رجل واحدة ومن ذوات الأربع على
ثلاث قوائم .

ومعنى البيتين : يلوم ناقته على فورها من باب المهلب ، وقد جاءه يطلب
خبره ، ولولا أنه طريد فقير لقطع ناقته من قوائمها الأربع
فطلت غشي على ثلاث قوائم وهي نصيب وتنيب .

وقال (٥) :

- ١- جزى العذراء عنا الله خيراً فقد أغنت عن الحبل الخديم.
- ٢- إذا نشرت ذوائبها بكوراً رمت بالوفور في نحر العديم.

(٥) البيتان في معاني الشعر ١٢٢-١٢٣ وقال الأستاذاني : أخبرنا ابن دريد قال : وأشدنا أبو عثمان لا يردان أو غيره من الملاصق - الموصوف - . والشرح له بعد ذلك .

(١) العذراء : هي خور . وقال قوم : المرأة السنبلة . وإعنا أراد بارج^(١) الحوزاء . يقول : هت الوارج طارحت التمر فلقطه الناس فأعناهم أن يحمل لرجل حلاً يدور في عثيرته ، فيسرقه الشاة والبئر . والحبل الخديم : المتقطع . يحمل [الرجل] حلاً ويدور في عثيرته فربما أعطي شاة أو ناقة .

(٢) قوله : نشرت ذوائبها يعني الريح ، وذوائبها : غبارها رمت بالوفور : يعني بالغنى .

يقول : يستغني العديم^(٢) بما نظرحه هذه الريح من الثمر .

(١) الارج . الريح الحارة في الصيف خاصة ، وقيل . هي الرياح الشدائد التي تحمل التراب في شدة الهبوب .

(٢) العديم : الفقير .

(٩)

معاوية بن عادية الفزاري (٥)

١- يا واليتي أهل المدينة رقعاً لنا غرقاً فوق البيوت تروق
٢- لكيما نرى ثاراً يشب وقودها بحزم الرّحاً أيدٍ هناك صدّيق
٣- تورثها أم البنين لطارق عشي السرى بعد المنام طروق
٤- يقول بري - وهو مُبدّصانة - ألا إن إشراف البقاع يشوق
٥ - عني من صدور العيس تنفج في نرى
طوالع من حبس وئت تطليق

(٥) لم يتر له شئ زوجة ولا بيت في معجم البلدان (رحا) قائم
وقال معاوية بن عادية الفزاري ، وهو ابن حبس في المدينة على إبل اطردها .
(٢) الرحا - في معجم البلدان - جبل بين كاطمة والسيدان عن
بين الطريق من البصرة إلى البصرة .

(٣) أم البنين يقصد روجه . وطروق : إما صفة لطارق فتكون
مكسورة وفي البيت إقواء ، وأما خبر مبتدأ محذوف ، تقديره : هو عني السرى
طروق ، فهي مرفوعة . والأول أقرب .

(٤) بري : ثله اسم شخص أو ثله هو السرى أي السرى ، يدفع
الهمة عن نفسه .

(٥) العيس : الابل . البرى : حلق في أمف البير . يرجو أن
يجد ثله طليقاً من سجنه على طهر بئر يعود به الى وطنه .

أشعار اللصوص وأخبارهم

القسم الرابع (*)

الأستاذ عبد المعين الملوحي

قدمنا في الأعداد السابقة من المحلة أشعار عشرة لصوص وأخبارهم .

ونقدم في هذا العدد أشعار ثلاثة آخرين م :

١١ - أبو النشاش النّهشلي

١٢ - وبرة بن الجحدر المعني

١٣ - سارية بن زعيم اللؤلؤي

[١١]

أبو النشاش النّهشلي

أخباره وأشعاره

(*) لم يردني حتى الآن مستدرك على الأبحاث السابقة ، ومازلت أرجو أن أفلق كل ملاحظة لاستطيع تدارك الأخطاء وسد النقائص ، وفاء لثرائنا العربي.

ترجمته :

هو أبو النشاش النهشلي التميمي ، من لصوص العرب كان يمترض القوافل في شذاذ من العرب بين الحجاز والشام . وكان في عصر مروان بن الحكم . لا يعرف اسمه ، أما كنيته فهي قولان :

١ - ابن النشاش ، ونقله الزبيدي في شرح القاموس .

٢ - أبو النشاش ، وأثبتته التبريزي في شرح الحاشية عن أبي العلاء .

قال محقق الأسميات ، وأثبت كنيته أبا النشاش : « وما أثبتنا هو الثابت في أصل الأسميات ، وهو الذي أثبتته ابن جني في المبهج ص ٢٦ قال : أخبرنا أبو سهل أحمد بن محمد القطان عن أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري قال : كانت الأسمي يقول : هذا أبو النشاش وأنشد البيت الذي له :

« صرت بأبي النشاش فيها ركاية »

أخباره :

جاء في الأعيان ١٢ : ١٧١ (ط . دار الكتب) : أخبرني علي بن سليمان الأخطش ، قال : حدثنا أبو سعيد السكري عن محمد بن حبيب قال :

كان أبو النشاش من ملاصق بني تميم ، وكان يمترض القوافل في شذاذ من العرب بين طريق الحجاز والشام فيجتاحها . فطفر به بعض عمال مروان فعقبه وقيده مدة ، ثم أمكنه الهرب في وقت غرة فهرب ، فمر بفراخ على بانة يتنف ريشه وينعب ، فجزع من ذلك ، ثم مر بجي من لوب فقل لهم : رجل كان في بلاء وشر وجس وضيق فنجنا من ذلك ، ثم نظر عن يمينه فلم ير شيئاً ، ونظر عن يساره فرأى غراباً على شجرة بان يتنف ريشه وينعب . فقال له اللهي : إن صدقت الطير يعاد إلى حبه

وقيدته ، وبطول ذلك به ، ويقتل ويصلب . فقال له : بفيك الحجر .
قال : لا بى بفيك . وأنشأ يقول :
قال أبو الفشناسي * :

[١]

١ - إذ المرء لم يشرح سواماً ولم يرح
سواماً ، ولم ييسط له الوجه صاحبه

* تخريج القطوعة :

اعتمدنا في تخريج القطوعة على الكتب الآتية :

١ - مجموعة المعاني : ٣٨٨ [٢] عيون الأخبار : ١ : ٢٣٧

٣ - الحماسة : رقم ١٠٣ ، ١١ : ٣١٧ - ٣٢٠ ٤ - الأغاني : ١٢ :

١٧١ (دار الكتب) ٥ - الأسميات : رقم ٣٢ ص ١١٨ .
تحقيق شاكر .

وآثرنا الرواية الفريضة إلى روح الصلابة ، وتسلسل المعاني
قدر الإمكان .

(١) في الحماسة وعيون الأخبار والأسميات : « ولم تطف عليه أقدبه »
وفضلت رواية الأغاني ومجموعة المعاني وأثبتنا لأن وجدت فيها أنفة ليست
في الرواية الأخرى : عطف الأقارب على الصر .

الآلفاظ : سرحت الأبل : رعت . وسرحها الراعي : أزعها . السوام :
الإبل الرابعة .

- ۲ - فَلَلَمُوتُ خَيْرٌ لِلْفَتَى مِنْ حَيَاتِهِ
 فقيراً ومن مولی تدب عقاربهُ
 ۳ - ولم أرَ مثلاً للفقر ضاحِجُهُ الفتى
 ولا كسوادِ اللَّيْلِ أَخْفَقَ طَالِبُهُ
 ۴ - فَعِشْ مُعْذِراً أَوْ مُتاً كَرِيماً فَإِنِّي
 أرى الموتَ لَا يَنْجُو مِنَ الْمَوْتِ هَارِبُهُ

(۲) في مجموعة المعاني ، والأعاني : ومن مولی تعاف مشاربهُ . وأثبتنا رواية الحماسة وعيون الأخبار والأصمعيات .

الألفاظ : تدب عقاربهُ : يافك بالآذى والسوء . والمولى : ابن المم ؛ والصديق . واليتان متصلان .
 المعنى : إذا لم تكن ذاملاً ينفعك ويسر صاحبك فموتك خير لك من الفقر ومن أنى الأقارب وطلب معروف الناس .

(۳) في مجموعة المعاني : صاحبه ، وفي الأصمعيات : مثل المم .

(۴) في المجموعة ، والأعاني : أرى الموت لا يقي على من يطالبه .

الألفاظ : معذراً : من أعذر أي قدم عذره وأبداه .

المعنى : عش طالِباً للرزق ، فإن لم تنجح فقد قدمت عذرك ، وإن مت وأنت كريم فما من النايأ بد .

- ٥ - ولو كانَ شيءٌ ناجياً من مَنيَّةٍ
لكانَ أثيراً يومَ جاءتْ كتابُهُ
- ٦ - وسائلةٌ : أينَ الرَّحيلُ ؟ وسائلٌ
ومَن يَسألُ الصُّعلوكَ أينَ مَذهِبُهُ ؟ ١
- ٧ - مَذهِبُهُ أَنَّ الفِجَاجَ عَريضةٌ
إذا ضَنَّ عَنْهُ بالنَّوالِ أَقارِبُهُ

(٥) في الأصمعيات . وجاء في الشرح أثير بضم الهمزة ، الطاهر أنه أثير بن عمرو السكوني ، الطبيب الذي دعي لملاح عبي بن أبي طالب طالب حين ضربه ابن ملجم ، بعد أن جمع الأطباء ، وكان أبصرهم بالطب وإليه تنسب صحراء أثير بالكوفة . وانظر خبره في مجمع البلدان ١ : ١١١ وذلك ما قاله الأستاذ أحمد محمد شاكر ، ولكن الكلمة التي بعد ذلك : يوم جاءت كتابه ، تشبه أن تكون وصفاً لملك أو لصاحب جيوش .

(٦) في الأغاني : أين الرمحالي . وفي عيون الأخبار والحاسة : وسائلة بالنيب عني وسائل .

(٧) تفرد به صاحب الأغاني .

والآيات ظاهرة المعنى .

- ٨ - ودَاوِيَّةٌ يَهْمَاءُ يُخْشَى بِهَا الرَّدَى
سَرَتْ بِأَيِّ النَّشْنَسِ فِيهَا رَكَائِبُهُ
- ٩ - لِيُذْرِكَ تَأْرَأَ أَوْ لِيُذْرِكَ مَغْنَمًا
جَزِيلًا ، وهذا الدَّهْرُ جَمٌّ عَجَائِبُهُ

[٢]

وقال * :

- ٨ - في [الجلسة : وثنية الأرمجة ، طامسة العوى .
وفي عيون الأخبار : وطامسة الأعلام ، مائلة الصوى .
في الأغاني : ودوية قفر يحار بها القطا .
اللفاظ : الداوينة والداوية : بتشديد الياء وتخفيفها : المفارقة البعيدة
الأطراف . الهباء : الغلاة التي لاماء فيها ولا عم فيها ولا يهتدى لطرقها .
- ٩ في الأغاني ليدرك تأراً أو ليكسب مغنماً ألا إن هذا الدهر
ومعنى البيتين : رب قفر ضائع العالم يهلك سالكه قطعه لإدراك
تأري من عدو أو لكسب رزقي ، وما أعجب الدهر يقذفني من مكاث
إلى مكاث .
- (*) البيتان في الأغاني ١١ : ١٧٠ «دار الكتب» ، ويظهر أنه
قالهما وهو في الحبس ينتظر مصيره .

كَأَنَّ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِيرًا مُكَبَّلًا
وَلَا رَجُلًا يُرْمَى بِهِ الرَّجَوَانُ
كَأَنِّي جَوَادٌ ضَمُّهُ الْقَيْدُ بَعْدَمَا
جَرَى سَابِقًا فِي حَلَبَةٍ وَرَهَانِ

[١٢]

وَبُرَّةُ بْنُ الْجَحْدَرِ الْمَعْنِيُّ
أَخْبَارُهُ وَأَشْعَارُهُ

[١]

قال *

١ - نَعَبَ الْغُرَابُ وَلَيْسَهُ لَمْ يَنْعَبِ
بِالْبَيْنِ مِنْ سَلَمَى وَأُمِّ الْحَوْشِيرِ

(*) لم نثر له على ترجمة ، والبيتان في الشعر والشراء ٧٤ وقال :
وله (لمرو بن المسيح الطائي المشهور بالرماية) يقول الآخر ، وفي
حاشية الكتاب هو وبرة بن الجحدر المعني من بني دغش - كما في الطبري -
ولم أجده فيه .

٢ - كَيْتَ الْغُرَابِ رَمَى حِمَاطَةَ قَلْبِهِ
عَمَرُوْا بِأَسْهُمِهِ السَّيِّ لَمْ تُثَقِّبِ

[٢]

وقال * :

(٢) حمطة القلب : سواده . لم تُثَقِّبِ : بالبناء للمجهول . يقال :
« ألقت السهم » أي جعل ريشه نُغَاباً ، والسهم النفاذ بضم اللام : الفاسد ،
والبيت في اللسان ٢ : ٣٣٩ و ٤ : ١٤٦ غير منسوب .

الألفاظ : الرجوان : منى الرجا . ناحية كل شيء . ويقصد
جدران السجن .

المعنى : يتعسر على أيام حريقه ، يوم كان كالحواد يسبق الخيل في
حلبات الرمان ، فأصبح مقيداً أسيراً تتقاذفه جدران السجن ولكنه ليس
أول أسير تثقله الكبول .

(*) في الماعاني الكبير : ٥٩٤ ، وقال الشاعر : وهو وبرة : لص
مروف ، واللسان دحمض ، وقال : فأما ما أنشد ابن الأعرابي من قول
وبرة وهو لص مروف ، يصف قوماً ، وأورد البيت ...

١ - على رؤوسهم حمّاضٌ مخيّبة
وفي صدورهم جمرُ الغضا يقدُّ

[١٣]

سارية بن زُنيَم الدؤلي (*)

أخباره وأشعاره

حياته : سارية بن زُنيَم بن عبد الله بن جابر الدؤلي في كنانة ...
ذكر ابوقندي وسيف بن عمر أنه كان خليفاً في الحامية أي لصاً

١ - قال ابن قتيبة : ذكر مشايخ يشهدون ، ورؤوسهم مخضوبة
بالحناء . فشبهها بالحنّاض ، وهو أحمر ، وله ثمر أشكل إلى الحمرة .
وفي النسان (بعد أن أورد البيت) : فعنى ذلك أن رؤوسهم كالحنّاض
في حمرة شعورهم ، وأن لحام مخضوبة . كجمر النّضا ، وجعلها في صدورهم
لعظمها ، حتى كأنها تضرب إلى صدورهم . وعندي أنه إنما عني قول
المرب في الأعداء : صهب السبال ، وإنما كنى عن الأعداء بذلك ، لأن
الروم أعداء العرب ، وهم كذلك ، فوصف به الأعداء . وإن لم يكونوا
روماً . الأزهري : الحنّاض : بقلة برية تلبث أيام الربيع في مسايل الماء ،
ولها ثمرة حمراء .

كثير النارة ، وأنه كان يسبق الفرس عدواً على رجله ، ثم أسمى وحسن إسلامه ، وقال المكري روى عن النبي ﷺ ولم يبقه ، وذكره ابن حبان في الثابطين ، وفي ترجمة أسيد بن أبي إيس بن زعيم ما يشعر بأن له صحبة ، وقال ابن عساكر : له صحبة .

وذكره الطبري في تاريخه ثلاث مرات : أولاها أن عمر بن الخطاب دفع لواء فسا ودرا بجروداً إلى سرية بن زعيم عند فتح فارس ، وثانيها أن سرية خرج مع أهل الصرة الذين وجهوا إلى فارس أمراء على فارس ، وذكره المرة الثالثة في إسهاب في فتح فسا ودرا بجروداً . قال الطبري :

وقصد سرية بن زعيم فسا ودرا بجروداً ، حتى انتهى إلى عسكرهم ، فقل عليهم وحاصرهم ماشاء الله ، ثم إنهم استمدوا ، فتجمعوا وتجمعت إليهم أكراد فارس . فدهم المسلمين أمر عظيم ، وجمع كثير ، فرأى عمر في تلك الليلة فيما يرى النائم معركتهم وعدوهم في ساعة من النهار ، فنادى من الند : الصلاة جامعة ! حتى إذا كان في الساعة التي رأى فيها ما رأى خرج إليهم ، وكان أريتهم ، والمسكون بصحراء ، إن أقاموا فيها أحيط بهم ، وإن أروا (١) إلى جبل من خلفهم لم يؤثوا إلا من وجه واحد . ثم قام فقال :

(*) مصادر الترجمة والشعر : الطبري ٤ : ٩٤ و ١٧٤ و ١٧٨ - الإصطية : الترجمة ٣٠٣٤ وذكر في ترجمة أسيد بن أبي إيس بن زعيم ، وفي ترجمة ذؤيب بن فاكك والخامسة الشجرية ٢٤٤ ، وفي المصدر التي أشارت إليها لإصابة في ترجمته .

(١) أروا = انحازوا ولجؤوا .

يا أيها الناس ! إني رأيت هذين الجعنين - وأخبر بحالهما - ثم قال : يا سارية الجبل ، الجبل ! ثم أقبل عليهم وقال : إن الله جوداً ، ولمن بعضها أن يبلتهم . ولما كانت تلك الساعة من ذلك اليوم أجمع سارية والمسلمون على الإستاد إلى الجبل ، ففعلوا وقاتلوا القوم من وجه واحد ، فهزمهم الله لهم ، وكتبوا بذلك إلى عمر واستيلائهم على البلد ودعاء أهله وتسكينهم .

ثم ذكر الخبر في رواية أخرى قال :

كان عمر قد بحث سارية بن زعيم اللدلي إلى فسا ودرججرد فحاصرهم ثم إنهم تعاضوا فأصغروا له ، وكروا فأتوه من كل جانب ، فقال عمر ، وهو يحط في يوم جمعة : يا سارية بن زعيم ، الجبل الجبل ! ولما كان ذلك اليوم وإلى جنب المسلمين جبل ، إن لجؤوا إليه لم يؤثوا إلا من وجه واحد ، فلجؤوا إلى الجبل ، ثم قاتلهم فزموهم ، فأصاب منهم ، وأصاب في المنام سقطاً فيه جواهر ، فاستوهبه المسلمين لعمرك فوهبوه له ، فبحث به مع رجل وبالقنح .

وكان الرسل والوفد يجازون وتقضى لهم حوائجهم . فقال له سارية : استقرض ما تبلغ به وما تخطئه لأهلك على جائزتك . فقسم الرجل البصرة ، ففعل ، ثم خرج فقدم على عمر ، وعيسى الطبري في روايته عن غضب عمر حين أخبره بقصة السقط ويرد الرجل محروماً ثم يقول :

وقد كان سأله أهل المدينة عن سارية ، وعن الفتحة ، وهل سمعوا شيئاً يوم الوقعة فقال : نعم سمعنا : يا سارية ، الجبل ، وقد كدنا نهلك ، فلجأنا إليه ففتح الله عيننا ...

وفي الاسابة روايات كثيرة تتحدث عن الموضوع نفسه ، وجاء في

آخرها ، وقال خليفة : افتتح سارية أصبهان مسلحاً وعنوة فيما يقال .
وتوفي سارية سنة ٣٠ هـ .

رحم الله سارية ورضي عنه ، لقد كان من القلة التي صاعها الاسلام
صبة إنسانية مثالية جديدة ، فاستبدلت بالظلام النور ، وبالضلالة الهدى .

[٨]

شعره :

قال سارية بن زئيم الدؤلي يعنف المشركين ويحرضهم على علي عليه
السلام (*) .

- ١ - فِي كُلِّ تَجْمَعٍ غَايَةٍ أُخْزَاكُمْ
جَذَعُ أَبْرَ عَلَى الْمَذَاكِي الْقُرَحِ-
- ٢ - اللَّهُ دَرَكُكُمْ ! أَلَمْ تَسْتَحُوا ؟
قَدْ يَا نَفُ الضِّيمِ الْكَرِيمِ وَيَسْتَحِي

(*) الأبيات في الحماسة الشجرية (تحقيقنا) ص ٢٤٤

- ١ - الجذع : الشاب . المذاكي : التي أتى عليها بعد قروحها سنة أو
ستان ، والفارح هو الذي كلب أسنانه . والمعني : لقد أخزى الشاب الفتى
الكهول والشيوخ .

٣ - أَيْنَ الْكُھُولُ ؟ وَأَيْنَ كُلُّ دِعَامَةٍ
فِي الْمَضِلَّاتِ ؟ وَأَيْنَ زَيْنُ الْأَبْطَحِ ؟

[٢]

وقال مستندراً إلى النبي ﷺ وكان يلقبه أنه هجاء فتوعده :

١ - تَعَلَّمَ رَسُولُ اللَّهِ أَنَّكَ قَادِرٌ
عَلَى كُلِّ حَسِيٍّ مِنْ يَتَاهِمٍ وَمُنْجِدٍ
٢ - تَعَلَّمَ رَسُولُ اللَّهِ أَنَّكَ مُدْرِكِي
وَأَنَّ وَعِيداً مِنْكَ كَالْأَخْذِ بِالْيَدِ

٣ - ويروي المعضلات بدل المضلعات ، والمضلعات ج مضلعة أي
الأمور الثقيلة أو القوية الشديدة . ودعامة القوم : سيدهم .

(*) وردت الأبيات في الإصابة في ترجمة مسارية بن زعيم رقم ٣٠٣٤
وقال : وقد تقدم في ترجمة أسيد بن أبي إلياس أن هذه الأبيات له ، والله
أعلم . وتقدم أيضاً بعض هذه الأبيات في ترجمة أنس بن زعيم ... وحزم
عمر بن شبة بأن البيت ١١ لأنس .

١ - تعلم : بمعنى اعلم .

٢ - في الإصابة : بالأخذ باليد .

- ٣ - تَعْلَمُ بَأْنَ الرَّكْبَ إِلَّا عُوَيْرَا
هُمْ الكاذِبُونَ الْمُخْلَفُونَ كُلُّ مَوْعِدِ
- ٤ - وَنُبِّ رَسُولُ اللَّهِ أَنِّي هَجَوْتُهُ
فَلَا رَفَعْتَ سَوْطِي إِلَى إِذْنِ يَدِي
- ٥ - سِوَى أَتْنِي قَدْ قُلْتُ وَيْلُ أُمِّ فِتْيَةٍ
أَصِيبُوا بِتَخَسُّرٍ لَا يُطَاقُ وَأَسْعَدِ
- ٦ . أَصَابَهُمْ مَنْ لَمْ يَكُنْ لِإِمَائِهِمْ
كَفَاءً فَفَعَرَتْ عَوْنِي وَتَجَلَّدِي
- ٧ - ذَوَيْتُ وَكَلْتُوْمُ وَسُلْمَى تَدْعُوا
أَوْلَيْكَ إِنِّ لَا تَدْمَعُ الْعَيْنُ أَكْمَدِ
- ٨ - عَلَى أَنَّ سُلْمَى لَيْسَ فِيهَا كَثِيلُهُ
وَأَخَوَاتِهِ ، وَهَلْ مُلُوكٌ كَأَعْبُدِ ؟

٤ - الشطر الثاني مثل الشطر الثاني في بيت النابتة « الديوان ٢٠ » :

ما إن نديت بشيء أنت تكرهه إذاً فلا رفعت سوطي إلى يدي
والظاهر أن هذا المعنى مثل متداول .

٦ - في الإصابة : كفوا ، وهو تصحيف .

- ٩ - وَإِنِّي لَا عِرْضًا خَرَقْتُ وَلَا دَمًا
هَرَقْتُ قَدْ كُرُّ عَالِمَ الْحَقِّ وَأَقْصِدُ
- ١٠ - أَأَنْتَ الَّذِي تَهْدِي مَعَدًّا لَدَيْنَهَا ؟
بَلِ اللَّهُ يَهْدِيهَا وَقَالَ لَكَ : أَشْهَدُ
- ١١ - فَمَا حَمَلَتْ مِنْ نَاقَةٍ فَوْقَ رَحْلِهَا
أَبْرًا وَأَوْفَى ذِمَّةً مِنْ مُحَمَّدٍ

عبد المعين الملوحي

* * *

— للبحث صلة —

- ١١ - ورد في الإجابة : قال المرزباني : أصدق بيت قاله العرب هذا البيت.
ملاحظة : نلاحظ خلو أشعار زعيم من ذكر اللصوصية ، ولعل هذه
الأشعار قد أصابها النسيان أو التناهي .

أشعار اللصوص وأخبارهم

القسم السادس

بقلم : عبد المعين الملوحي

[١٩] الأخيمير السعدي

مصادر شعره وأخباره

١ - المصادر القديمة

تداولت مصادر شعره حياة الأخير السعدي وشعره ولكن بصيب شعره كان قليلاً ، فقد كررت هذه المصادر قصائد معيّنة ، بل أياً ما معيّنة من هذه القصائد وأشهر هذه القصائد :

النوعيات	ص - ٢١
الشعر والنثر	١٨٨
عبود الأحرار	٢٣٧ - ١
المؤلف والمختلف	٤٣
سخط اللائق	١٩٦
معجم السعد	دورق - حوف - الارضية - كرم
البيان والشعر	٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣
البيان والشعر	٢٣١ - ٢
الحيوان	١٣٣ - ١
الخيول	٥٢ - ٣
المعاني الكبر	٩٦ - ٩٥
الأمالي	٤٨ - ١

٢٢ : ١	الكامل
١١٧ : ١	العقد الفريد
٢٣٨ : ٦	العقد الفريد
٢١٧	عمدة المعاني
٢٥٧ : ٢	الزهرة
١١٧ : ١١	اللسان
٢٢٩ : ١٣	اللسان

وربما كانت هنالك مصادر أخرى لأعرمها .

٢ - المصادر الحديثة

الشعراء الصعاليك في العصر الأموي

حسين عطوان

في صفحات متعددة وخاصة من ٨٦ ، ٧٩ ، ٨٤ ، ١١٤ ، ١٣٦

ترجمته

اختلفت المصادر في تحديد عمر الأخير السعدي اختلافاً كبيراً جداً .

١ - جاء في العقد الفريد : ١ : ١١٧ تحقيق أحمد أمين
الأخير السعدي :

ومن فرسان العرب في الجاهلية عنزة الفوارس .
وعنبة بن الحارث بن نهان . وأبو براء عامر بن مالك ملاعب الأسنة .
وريد الخير . وسطام بن قيس . والأخير السعدي . وعامر بن الطفيل
وعمر بن ود . وعمر بن معد بكرب .

٢ - أما ابن قتيبة في الشعر والشعراء من ٧٦١ - ٧٦٣

فيجزم أنه « متأخر وأن شيوخه رأوا الأخير » . قال :
« وهو متأخر » . وقد رآه شيوخنا .

٣ - وفي سطح اللآي ١٩٥ - ١٩٦

« وهو الأحير . . . من شعراء الدولتين »

٤ - ويرجح الأستاذ شاكر في هـ من اللوحيات رقم ٤٤ ص : ٢٤ أنه عبي
فيقول :

« وقد صده البكري في اللآي من شعراء الدولتين والراجح أنه
عبي . . . »

٥ - وفي معجم البلدان - مادة ثورق - ما يأتي :

« وطلبه (الأحير) سليمان بن علي ، وكان أميراً على البصرة
وأهدر دمه فهرب . . . »

٦ - ونعود إلى الطبري فنرى أن سليمان بن علي - وهو عم أبي العباس
الشافح - تولى البصرة عام ١٢٢ هـ .
جاء في أخبار سنة ١٢٣ هـ ج ٧ ص ٤٥٩
تحقيق إبراهيم :

« من ذلك ما ذكر من توجيه بني العباس عن سليمان بن علي وجأ على البصرة
وأعمالها . . . وورد في أخبار سنة ١٢٥ ج ٧ ص ٤٦٧ :
« وحج بالناس في هذه السنة سليمان بن علي ، وهو على البصرة وأعمالها . . .
ويورد الطبري حمر عزل سليمان بن علي في أخبار سنة ١٢٩ ج ٧ ص ٥٠٠ :
« وفيها عزل سليمان بن علي عن ولاية البصرة وعم كان إليه من أعمالها .
وقد قيل : إنه عزل عن ذلك في سنة ١٤٠ . . »

من هذه الآراء المختلفة في تحديد عصر الأحير المذي يبدو لنا أن أكثر
الآراء تميل إلى اعتباره من شعراء الدولتين الأموية والعباسية ونحن نرجح أن
يكون من شعراء الدولتين . وأنه عاش فترة من عمره في العهد الأموي ، ثم عاش
فترة أخرى في مطلع العهد العباسي ، وشعره يندل على أنه عاش في كثير من البلاد
التي افتتحها العرب بعد الإسلام ولاسيما في فارس والعراق وحوستنار

ويسمونه الذي دفع الأستاذ (شاكرا) إلى ترجيح أنه عاصي ذكر ولاية
سليمان بن علي وهرب الأخير منه ، ولكن سليمان بن علي كان من أوائل ولاية بني
العساس ومطاردته للأخير في ولايته دليل على أن الأخير كان قد بلغ من الرحال
أو الشيخ .

نسبه

تجمع مصادر ترجمة الأخير السعدي أنه من بني سعد ثم من بني تميم إلا أنوثت فقد
جاء فيه :

• ليس بمرفوع النسب عندي إلى سعد بن زيد مناة بن تميم . .
والإجماع أولى بالاتباع من رأي مفرد .

اسمه

جاء في اللآلي :

• هو الأخير بن فلان بن الحارث بن يزيد السعدي^(١) .
وأعجب ظني أن - فلان - هذه تسمية عن أبيه ، ويسمى به به الحقيقي . جاء في
المسانيد مادة (فـ) : فلان وفلانة تسمية عن أسماء الأسماء . والعلال والملاية
كناية عن غير الأسماء . الميث : إذا سمى به إسمان لم يحس به آلاف
واللام . .

أما جده ، فقد ورد ذكره في التبيان والتبيين عند الجاحظ .

٢ - ٢٠٠ - ٢٠١ وجاء فيه :

ومن قديم الشعر قول الحارث بن يزيد ، وهو جد الأخير النضر السعدي

لألأعق ولاأحـو ب ولا أغير على مضير^(٢)
لكمـا غـزوي إذا ضج المظلي من السـدـير

(١) أحسب من الحسوب وهو الإثم ، المصدر يمتح الحاء واللام بمعنى والمظلي : جمع مطية .
والدهر بالتحريك جمع دبرة ، وهي قرحة العانة ، والمراد الله .

وأشد الخاضع كذبك السنين في الحيوان ١٠ - ١٣٣ وعقب بقوله : محروك المعرو في
ذلك الزمان وعاد فاشدها كذلك في ٣ : ٧٧ و ٥ : ٣٣ .

أخباره

رغم وفرة المصادر التي تحدثت عن الأجير السعدي فإن أخباره قليلة جداً فهي
لا تتحدث عن ولادته ولاحياته ، ولاأهله وأولاده . وتقتصر على قولها في غالب
الأحيان إنه شاعر لهي .

ومع ذلك فإن بعض هذه الأخبار وما يرفده من شعره نحدد لنا إقامته في العراق
أولاً ثم في فارس ، وهجرته إلى وبار وإقامته قليلاً في الشام والهي
قال الأجير يصف إقامته حزينة في العراق وإقامته مسروراً في الشام :

لئن طال ليلى بالعراق لوفيا

أب لي ليلى ، يا شام ، قصير

وقال يذكر إقامته في فارس

ومما زالت الأيسام حتى رأيتني

بـ دورق ملقى بيتهن أدور^(١)

أما حير مراره إلى الصحراء وتحاوره محل وبار فقد ورد على لسان الأجير
بعضه في مصادر كثيرة منها الشعر والشعراء وعيون الأخبار وأعيان والعقد الفريد
في صورة واحدة تقريباً .
قال الأجير السعدي :

(١) في معجم البلدان : دورق بلد بخورستان ، وهو قصبة كورة (سرق) يقال لها دورق

• كنت من حلمي قومي ، وأطل السلطان دمي ، وهربت وترددت في البوادي
حق ظننت أني قد جرت نخل وباراً^(١) أوقد قمرت منها ، وذلك لأنني كنت أرى
في رجع الظباء النوى ، وصرت إلى مواضع لم يصل أحد إليها قط مبلي وكنت
أعشى الظباء - وفي رواية أخرى الذئاب - وغيرها من بهائم الوحش فلا تنفر مني ،
لأنها لم تر عيري قط وكنت أخذ منها لطعامي ما شئت - وفي رواية وكنت أمشي
إلى الطي السمين فأخذه - إلا الطعام عاني لم أره قط إلا شارداً - وفي رواية مافراً -
فرعاً .

ولعل هذه الصحراء في هذه الرحلة البعيدة هي التي أوجعت إليه بيته المشهور^(٢) :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى

ومضوت^(٣) إسمان فكسدت أطير

ولا تذكر لنا المصادر كذلك خبر موته ومكانه وورثته .

وأعله ناب في حر حبه وترك بصوصيه وهاجم إخوته لصوص القدماء ، وابن
نخل يحن إلى شابه وغرواته : قال^(٤) .

قل للصوص بني اللخنام يحتبوا

بسر العراق وينسوا طرفة العين

ويتركوا الحز والديباج تلبسه

بيعن السوالي ذوو الأعناق والمعن

(١) في معجم البلدان : وبار ميمي مثل قطام وحزام . . . وهي مابين الفجر إلى صناعاء أرمس

واسعة رهاء ثلاثمائة فرسخ في مثلها . . . وفي كتاب أحمد بن محمد الحسائي : وفي اليمن أرض
وبار وهي مابين حيران وحضر موت وما بين بلاد مهرة والفجر .

(٢) انظر القصيدة في شعره .

(٣) انظر القصيدة في شعره .

أشكركم إلى الله صبري عن زواجلهم
ومما ألقى إذا مرث من الحزن
لكن ليالى فلقهم فلبهم
سقياً لئلا زماناً كان من زمن
بها توبة الشبح العاقر والنفس القديم .

صفاته الجديدة والنفسية

يطلع شعرا الحير على صفاته الجديدة ، حين يقول^(١) :
وقالت أرى ربع القوام وشاقها
طويل القنينة ، بالمحباء نؤوم
فإن أنا قصصاً في الرجاء فبأنى
إذا حبلى أمرى صاحبتي لجسم
إن فقد كان ربة في الخيم : حبا في قوته وجلته .
كما يذكر لنا الشاعر بيتاً لطيفاً في مدح طه عن "مهدي" يذكره للمدر فقد
صاحب دنا فوق له وحط وداده قال^(٢) :

أراي وذئبة القفر الفين بمدمما
بداننا كلاتنا يثمر ويذعر
تألفني لنادنا وأنفقه
وأمكنني للرمي ليسو كنت أغبر
ولكنني لم يأتني صاحب
فيرتابني في مدام لا يتغير

(١) انظر الابيات في شعره .

(٢) انظر الابيات في شعره .

وبذكر في شعره شعره وأن امرأة غيرته الإعدام فاعترف أنه فقير ، ولكن السادية
قريبة وفيها مال كثير . كما أن سيده كميل بأموال التجار قال^(١) :

تعيرني الأعدام واليدو معرض وسيفي بأموال التجار زعيم
ولعل أعرب صفة نقسبة في الأحمر انتشاءه بموا ، الذنب وقرته من صوت
الإنسان حين قال بيته الشهير^(٢) :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى
وصوت إنسان فكسدت أظفر
وصفة نفسية ثانية كرهه للناس ، لما لاقاه من عنث ومثل حين قال^(٣) :

يرى الله إني للأنيس بكاره ومعضهم لي مقبلة وضمير
وأعرب من هذا ، ذلك مرحة بهو الخمر والشاربه لا يسهبها ندبه على قرب
التجارته . قال^(٤) :

نهق الحمار فقلت : أين طائر
إن الحمار من التجار قريب
شعره :

حرف الباء

قال الاحير^(٥) :

نهق الحمار فقلت : أين طائر
إن الحمار من التجار قريب

(١) و (٢) و (٣) و (٤) انظر الأبيات في شعره .

(٥) الشعر والشعراء ٧٦١ - ٧٦٢ ، والبيت في الموقلف أيضاً .

وقال^(١) :

سقى سكرأ تأس الذُعاف عشيّة
فلا عداة مخضراً بعشب جوانبسه
حرف الراء

وقال الأخير^(٢) :

أراني وذلت القفر إلغين بمــــــدا
بدأنا كلانا يفتخِرُ ويُذعِرُ
تألفني لئسادنا وألفــــه
وأمكنني للرمل لو كنت أغــــيرُ
ولكنني لم يــــأتمني مــــاحبُ
فبرتبــــابتي ، مــــا دام لا يتغيرُ
والية الأخير السعي

جاء في هامش الشعر والشعراء تحقيق الأستاذ أحمد محمد شاكر ص ٧٦٧ ما يأتي .
« هي قصيدة طويلة ، أشار الرجكوتي في هامش اللآي إلى أنها يمكن جمعها
من معجم البلدان . . . وعبود الأخبار . . . ومجموعة للمعاني . . . »

(١) في المعاني الكبير ٩٥ - ٩٦ ، وفسر البيت فقال :

« سكرأ : جملة . وكان رعي النضر فسهم قتل الأنعمي . الخيل تدوي من النضر وإن لم تسهم . »

قلت : وهو يدعو على الوادي الذي رعاها جملة سكر بالهدب .

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة ٧٦١ - ٧٦٢ .

وقد فت بجمعها نرولاً على طلب أستاذنا الميحي الراحكوتي من هذه المصادر ومن غيرها ، حتى استقام لي منها (٢٨) ثمانية وعشرون بيتاً ، وقد حاولت الحفاظ على التسلسل في المعاني والصور والموضوعات ، وإليك القصيدة كما صورتها .

قال الأخير :

- ١ - عوى الذئب فاستألت بالذئب إذا عوى
وصوت إنسان فكـدت أظفر
- ٢ - يرى الله إلي لـ لأنيس نكارة
وتبغضهم لي مقل وضمير^(١)
- ٣ - فليئـل إن ورائي اللـيل حكمة
وللشمس إن غـابت علي نـدور
- ٤ - وإني لأستحي من الله أن أرى
أجور ليس فيه بـمير^(٢)
- ٥ - وأن أـسـال المرأة اللـثيم بـمير
وبـمران ربي في البـ لاد كثير^(٣)

- ٦ - لأن طـال ليـلي بـالعراق لـزنا
أق لي لـيل بـالشـام قصير

(١) في مجموعة المصاني : ورائه إلي . عيون الأخبار والزهرة والشعر والشعراء ومعجم البلدان لقام .

(٢) في مجموعة المصاني : مليكي . وفي عيون الأخبار أطوف بجبل . وفي الشعر والشعراء أمر بجبل .

(٣) في الأمالي وسطح اللؤلؤ : المجهس اللثيم وفي الشعر والشعراء : العبد اللثيم .

- ٧ - معي فتيةً يعضُ الوجوه كأنهم
على الرجل ، فوق الناعجات ، بدور^(١)
- ٨ - أيًا نخلات الكرم لازالَ رائحةً
عليكن منها _____ لُ الغمام مطيرُ
- ٩ - سقيتنُ ما دامت بكرمتان غلصةً
عـوامز تجري بينكن بحـسـور^(٢)
- ١٠ - سقيتنُ ما دامت بنجد وشيجة
ولا زالَ يعضُ بينكن غـمـديـر^(٣)
- ١١ - ألا هذا الماء السذي قابِلُ الجس
ومرتبـعٌ من أهلنا ومصيرُ
- ١٢ - وأيامنا بالمال كيمةً إنني
هنُ على العهد القديم ذكورُ
- ١٣ - وبما نخلات الكرم لازالَ مساطرُ
عليكنُ من الرِيحِ ساح ذرور^(٤)
- ١٤ - وما زالت الأيـامُ حقاً رأيتني
بـدورق ملقنُ بينهن أدور^(٥)

(١) الناعجات ج ناعجة : الناقة البيضاء والبريمة .

(٢) كرمان (في معجم البلدان) : بالفتح والكون واحده كرم . وربما كبرت والفتح أشهر بالصحة . . . وهي ولاية مشهورة كبيرة . . . بين فارس ومكران وسجستان .

(٣) الوشيجة : عرق الشجرة .

(٤) ستن الرياح : منطرب الرياح .

(٥) دورق (في معجم البلدان) : بفتح أوله وسكون ثانيه وراء بعدها فاف . بلد بموزستان .

- ١٥ - تَسْـَـدُّرْنِي أَظْـَـلَالُكُنْ إِذَا ذَجْتُ
عَلَى ظِلَالِ الدَّوْمِ وَهِيَ هَجِيرٌ^(١)
- ١٦ - وَقَدْ كُنْتُ رَمْلِيًّا فَأَصْبَحْتُ ثَاوِيًّا
بِـِـدْوَرَقٍ مَلْقَى بَيْنَهُنَّ أَدْوَرُ
- ١٧ - وَقَدْ كُنْتُ ذَا قَرَبٍ فَأَصْبَحْتُ نَازِحًا
بِكْرَمِـِـسَانٍ ، مَلْقَى بَيْنَهُنَّ أَدْوَرُ
- ١٨ - وَتَبَيَّنْتُ أَنَّ الْحَيَّ سَعْدًا تَحْـَـاذَلُوا
حَافِئٌ ، وَهَمْ لَوْ يَعْصِبُونَ ، كَثِيرٌ^(٢)
- ١٩ - أَطَاعُوا لِقَتِيانَ الصَّبَاحِ لِنَافِهِمْ
فَذَوَّقُوا هَوْنَ الْحَرْبِ حَيْثُ تَسْدُورُ
- ٢٠ - خَلَا الْجَوْفُ مِنْ قَتَالِ مَعْدٍ لَهَا
بِخُصْرٍ يَسْدُ عِوَى الشَّيْءِ نَصِيرٌ^(٣)
- * * *
- ٢١ - نَظَرْتُ بِقَصْرِ الْأَبْرَشِيَّةِ نَظْرَةً
وَطَرَفِي وَرَاءَ التَّـَـسَاظِرِينَ بَصِيرَةً^(٤)

(١) الدوم : شجر المقل والسبق وسفام الشجر ما كان .

ملاحظة :

نلاحظ أن في الأبيات تكراراً وإيهاماً ، ولعل ذلك يعود إلى روايات مختلفة أو إلى الشاعر نفسه في ريمته لأماكن مختلفة في حياته المتشردة ، ولم نذكر التلاطات بين الروايات ، وهي غير قليلة .

(٢) يعصبون : يهتمون .

(٣) الجوف : (في معجم البلدان) أرض لينة .

(٤) الأبرشية : (في معجم البلدان) موضع منسوب إلى الأبرش . بالشين المعجمة .

- ٢٢ - فَرَدَّ عَلَيَّ الْعَيْنَ أَنْ أَنْظَرَ الْقَرْيَ
 قَرْيَ الْجُوفِ ، نَحْلٌ مَعْرِضٌ وَمَحْجُورٌ
 ٢٣ - وَتِيهَاءُ يَنْزُورُ الْقَطَاعُنْ فَلَاتَهَا
 إِذَا عَبِلَتْ فَوْقَ الْمَتَانِ خُرُورُ^(٢١)

* * *

- ٢٤ - كَفَى حَزَنًا أَنْ الْحَارِزَ بْنَ مُحَمَّدٍ
 عَلِيٌّ بِأَكْنَافِ الشَّامِ أَمِيرٌ^(٢٢)
 ٢٥ - وَأَنْ ابْنَ مُوسَى بَائِعَ الْبَقْلِ بِالنَّوَى
 لَهُ بَيْنَ بَابٍ وَالتَّارِ خَطِيرٌ^(٢٣)
 ٢٦ - وَإِنِّي أَرَى وَجْهَ الْبَقَاةِ مُقَاتِلًا
 أَذْيَرُهُ بِسَيْدِي أَمْرًا وَيُنِيرُ

* * *

(٢١) تيهاء : مفازة يضل بها الانسان .

(٢٢) المييلة : اختلاف الناس بعضهم إلى بعض وترددهم . والمتان مساحب من الأرض وارفع .

وفي الأبيات الثلاثة ١٨ و ١٩ و ٢٠ قري بأسف الشاعر على حلال قومه . ولاسيما بعد أن أنكروه وخفصوه . وهو فارسيهم .

(٢٣) التار : (في معجم البلدان) جبل بأجأ وثاحية بالبحرين وجبل دالمالية أما حمار بن يسار فلم أذكر له . في حدود مصرقي . على ترجمة ، ويبدو أنه كان واتي التار .

(٢٤) باب (في معجم البلدان) جبل قرب حجر من أرض البحرين . وباب أيضاً من قري جناري . ولم أذكر له على ترجمة . الخطير : الشان والرفعة .

٣٧ - هنيئاً لحظوظي على ذاتي بيننا
ولا ين لـــــــزازي مغمم وسرور
٣٨ - أنا عيمٌ يعويهن بالجرع الفضا
جمعاً ييب فيهما رثة ودور^(١)
- اللام -

وقال الأخير^(٢) :

بأقبة منصلت الليسان كأنه
ميد قنصل من جحور سمالي
- الميم -

وقال^(٣) :

وقالت أرى زبج القنوم وشاقولنا
طويل القننة بالصحاء نروم
فإن ألك قصباً في الرجال فإني
إذا حبل أمرٌ ساحتني لجسيم

(١) ج ج أعمام - الجرع - جمع جرعة ، وهي الرملة التي لا تبث شيئاً ، ولعلها هنا موضع
معين . المحبوب - الصيف لآخر فيه والجماء - المبخمة الكبيرة ، وأميل إلى التفسير الأول بعد
أن ذكر الشاعر الرقة والدور .

(٢) البسار والتبين : وفي الحاشي : الأقب : الصامر الطن ، يمي الغرس ، واليسان بالفتح
الصدر . وقد عني بالمتصلت اتصلت ، وهو البارر المستوي . وهذا الاستعمال مما لم تحص عليه
المعاجم . والسيد الدلب - تتمتع : خرج ، والسماي ج سحابة ، وهو القول فيها يزعجون .
يقول : كانه قلب غبيث فهو مريح العدو .

(٣) في الأبيات الثلاثة يرى الأخير أن الرجال بعظم المحنوم لا بصحابة المحنوم .

تَغَيَّرْني الإِعْسَادُ ، وَالْبَدُوْ مُعْرِضٌ
وَسَيُفِي بِأَمْسَالِ التَّجَارِ زَعِيمٌ

- النون -

قال الأحرار :

قُلْ لِلصَّوْصِ بَنِي اللَّخْنَامِ يَحْتَسِبُوا
بَزْ العِرَاقِ وَيَنْشُوا طَرْفَةَ الْيَمَنِ
وَيَتْرَكُوا الْخَزْ والسَّيْبَاجَ يَلْبَسُهُ
بِيضُ الْمَوَالِي ذُوو الْأَعْنَاقِ وَالْعَكَنِ
أَشْكُو إِلَى اللَّهِ حَبْرِي عَنْ زَوَائِلِهِمْ
وَمِنْهَا أَلَايَ إِذَا مَرَّتْ مِنْ لَحْزَنِ
لَكِنْ لِيَسَالِي نَقْلُهَا فَنَسَلَهُمْ
سَقِيمًا لَسَاكَ زَمَانًا كَانَ مِنْ زَمَنِ
قَرِيبٌ ثَوْبٌ كَرِيمٌ كُنْتُ أَخْبَرُهُ
مِنَ الْقَطَارِ بِأَلَا تَقْسِدُ وَلَا تُنْ

تفسير المفردات : الضمن : التزن والفساد وعدم الختان . العكر : ح عكنة : الطي الذي في البطن
من اليمن ، الروامل : الأبل التي يحمل عليها ، القطار : القافلة من الأبل تشي تبعاً .

تفريغ الأبيات

ملاحظة - كنت في سبيلي إلى تفريغ الأبيات حسب مصادرها ، ثم بسالي أن أكتفي بذكر
المصادر كما وردت في مطلع البحث ، والاستغناء بها عن تفريغ الأبيات .

عطار بن قرآن

تعداد

٣٦٢ - ٣٦٢	١ - البيان والتبيين
٣٠٠	٢ - المرزوقي
١٣٩	٣ - مجموعة النعالي
٤٤٠	٤ - الأمالي
١٨٤	٥ - السمط
٤٣٠	٦ - الأشعار
١٥	٧ - الخار من بحر
٣٥٠ (شعر حر)	٨ - معجزة
٥٧	٩ - تهذيب النعمان
٣٤٨	١٠ - الرائد
٤	١١ - معاني المرزوقي
٥٥	١٢ - القلب والإبدال

اسمه ونسبه

عطار بن قرآن وصفت أضاف من نبيه في بعض المصادر بالفتحة
شكلاً وفي مصادر أخرى بالهمزة . وروح الميمي القصيدة ، وهو أحد بني
شاذي بن مالك .

حياته :

لا يعرف عن حياته إلا قليلاً فقد ذكر المرزوقي أنه كان يهاجي جريراً
عند هجاء جرير لمرزوق الدرجي عطفت موصدي بن مالك إلى جرير أن يهجه لهم
فقال جرير :

وهبت عطرًا رداً لبني مُـدي
ولسولا غيرة غلـة الفجـامـا

ومعنى هذا أنه شاعر أموي .

ونعرف أيضاً من مصادره أنه حسن مراراً ، منها حبه بنهران ، وحبه في حجر ،
وله في الحب شعر . ثم لا نعرف عنه غير ذلك .

شعره

شعره قليل . وربما ضاع . وقد استطاع أن يجمع منه بعد لأي هذه

الآيات

ـ الماء ـ

قال عطار:

- ١ - ولـمـا رأت البـشـر تـعـرس وانـت
لأعـرافـهم من دؤبـ محـبـمـm
- ٢ - كـتـمـتُ الـهـوى من رـهـبـة أن يـلـومـني
رـفـيـقـي وانـتـ دمـسـوعـمـمـمـمـمـm
- ٣ - وفي القـلب من أروى هـوى كـلـمـا نـسـأت
وقـد جـعـت دأراً لأروى ثـجـانـمـm

وول

- ١ - طـرـبـت إلى عـجـد وما كـدـت طـلـبـمـm
وهـبـت جـنـوبـمـمـمـمـمـمـمـمـمـm لك معـجـبـمـm

(٥) معجم البلدان (بشر)

١ - البشـر جـد بين الشام والعراق - الأعـراف : الشـوق

(٥٥) اختار من شعر بشار .

٣ - يَا نَيْتَةً يَسْرِي بِمَسْلِكٍ إِذَا تَرَتْ
نَدِيمٌ لَهَا يَشْفِي مِنَ السَّدَاءِ طَيْبٌ

- الدال -

وفان عطار ، وقد حبس بحجر^(١) :

- ١ - يَتَوَدَّى الْأَخْشَنُ أَخْدَادُ مَسْؤُوزاً
- يشي العرضنة محتملاً بتقيدي^(٢)
- ٢ - إني وأخشن في حجرٍ مختلفٍ
- حال . وما ناعمٌ حالاً كجهود^(٣)
- ٣ - ونحن في عصبٍ غصنٍ خديدهم
- من مسلكٍ كئبسه منهم ومصفسود
- ٤ - كئبسا أهل حجرٍ يمتطرون متى
- تروفي حمرحاً طير اليتا ديد^(٤)
- ٥ - طير رأت نازيةً نضج الدماء به
- أوأممة خرجت رهواً إلى غيد^(٥)

(٥) معجم الشعراء العرب - تهذيب الاعجاز ، الزاهر ، معاني القرآن للفراء ، القصص ،
والأنيت مورعه في هذه المصادر حسب أرقام في مطلع البحث

(١) الأخشن : اسم السجان ، الخداد : السجان ، العرضة : مشية فيها يمشى وتكبر ،

(٢) حجر (في معجم البلدان) بكسر غم مكروب ديار ثود بوادي القرى . .

(٣) نيديد ، المنعركة

(٤) رهوا : السحر السهل .

وقال^(١)

- ١ - يطوون على الليل حتى أمّته
فأجلس ، والفهدى عندي حالس
- ٢ - كلانا به كبلان يرسف فيها
ومستحکم الأقفال أمر يايس^(٢)
- ٣ - له حلقات فيه سمر يجبهها الذ...
عنساءة كما حب الظيء الخوامس
- ٤ - إذا ما ابن صباح أرت كبوله
طرى على ساقى وهنت وواس^(٣)
- ٥ - تذكرت هل لي من حمير يهمة
بنجران كبلاني اللندان أمارس
- ٦ - فاما بنو عويمر المسدان فبائهم
وإني من خير الخصير ليس
- ٧ - روى نمر عن أهرل بنجران أنكم
عبيد العصا لو صبتكم فوارس^(٤)

- الميم -

وقال^(٥)

-
- (٥) معجم لبدان (بنجران)
- (١) الكل : القيد ويكرر (يعني الكاف) .
- (٢) ابن صباح : لعله شريكه في السجن ، فكما تحركت أغلال رفقة أحمر بوسومة ، في ساقيه .
- (٣) عبيد العصا : أدلاء
- (٤) البيان والتبيين ٢ : ٣٦٢ .

- ١ - ولا يَلْسُ الخَبْلُ الضعيفُ إذا التَّسَوَّى
وجادَبَه الأعداءُ أن يَتَجَدَّمَا^(١)
- ٢ - ولا يَتَوَى السيفان : سيفٌ مَوْنَتْ
وسيفٌ إذا مَعاغَضُ بِالعَظْمِ صَمًا^(٢)
- النون -

وقار عطارِد : وقد حَسَّ سحرًا^(٣) .

- ١ - لَقَسَدَ هَزَلْتُ مِنِّي نَجْرانَ أن رَأَتْ
قِيَمِي فِي الكُفَيْنِ أُمُّ أَيْمَان
- ٢ - كَأَن لَّمْ تَرَي قَبْلِي أُسْرًا مَكْبُورًا
ولا رَجُلًا يَرْمِي بِهِ الرَجْوانَ^(٤)
- ٣ - كَأَنِّي جَوادُضَمُّهُ القِيَمَ بَعْدَمَا
جَوادُضَمُّهُ^(٥) فِي حَلِيمَةٍ وَرَهْوان
- ٤ - خَلِيلِي لَيْسَ لِرُئي فِي صَدْرٍ وَحْدٍ
أَتِيرُ عَيْيَ أَيُّومٍ مِمَّا تَرِيَمَان
- ٥ - أَرْكَبُ صَعْبَ الأَمْرانِ ذَلُولًا
بَنَجْرانَ لَا يَرْحَى لَحِينِ أُوَانِ^(٦)

(١) تجذم : تقطع ، والأجندة : لتتطوع إليه .

(٢) صم : أصاب المفصل وقطعه . والمؤنث والأُنثى : لأن ليس بفعل .

(٣) معجم لشعراء القُرَظِيَّانِ ١٦٣ . مجموعة لعالي ١٢٩ (١ و ٢ و ٣) . الأملاني ٤٤ وهذا مثنى

البيد والتميم عن المرواني

(٤) يرمي به الرجوان : رجوا البئر طرفاه وشعره . كناية عن عرض للاستقاء ثم جعل لكل مهنة وابتدال . وقيل إنه كناية عن يعرض لهلكه ، وانظر الأشدادي .

(٥) لا يرحى وروي لا يعض أي لا يهيا في الوقت الذي يراه

أشكال التناص الأسطوري عند الطاهر وطار:

مقاربة نفسية أسطورية لرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

د. علي خفيف

-جامعة عنابة-

3- عند فقهاء اللغة:

أما فقهاء اللغة والنحاة، فيرون أن الأسطورة هي 'مرص' هي اللغة" وأنها نتائج لمحاولات الإنسان للعقيدة، والصناعة، فلعبة الأسطورة هي لغة مكتشفة، ورمزية استخدمت للتعبير عن قصاص يصعب البوح بها مباشرة، فهي لغة تلجأ إلى عصر التعريب والانزياح، فهي تومئ ولا توضح، وتوحي بغير- بالحقيقة ولا تقدمها بصورة دقيقة.

أهداف استخدام الأسطورة:

إن الهدف من استخدام الأسطورة هو محاولة تحديد مكان "الواقع الموضوعي للتاريخ الثقافي"⁽¹⁾ وبالتالي تكون العاية من استخدام الأسطورة هي تحديد المكان بكل أبعاده وصراعاته أي من منطق الأحداث والتاريخ هو الحياة الطبيعية للإنسان. مع مجموعة من الروايات الثقافية مثل أفكور، والأساطير. وكل هذا يساعد في بناء علم الإنسان.

فلاسطورة هي تاريخ متكرر، لأنها تحاول أن تلقي الضوء على ماضي الإنسان، لكن في صورة رمزية حقة، فالتكرار يظهر جليا، باستخدام الرمز الذي يعطي الحقيقة، لأن المبدع يكشف أشياء بورت في عصره، فلفها بهالة من العصور والتسلسل لكي يسلم من بطش السلطة أو عنف المجتمع.

وبالتالي تصبح الأسطورة ملاذ المبدع ليخلصه صدى للماضي، وصوتا للحاضر، فهي وعاء للماضي الحي، واستنراف للمستقبل، تسمح له أن يثبت من خلالها ما يريد من غايات إنسانية دنيئة، متحدا من الشخصية الأسطورية قد دعا له.

الملاحج لاسطورية في الرواية والتناص بين المحيلة الشعبية، والوعي المبدع

في الحقيقة لم يوظف الكاتب في روايته أساطير بالمعنى الحقيقي وإنما وظف بعض العناصر التي يمكن أن تتناص مع ممارسات ذات أبعاد صوفية

مدخل نظري: معروف أن تحليل الأسطورة في الأعمال الأدبية تناولته ثلاث مدارس رئيسية هي:

1- المدرسة التاريخية:

التي ترى أن لأسطورة ما هي في الحقيقة سوى ترويح لحدوث البشرية في عهوده المسبقة، فهناك الأسطورة التي تدور حول العادات والتقاليد، والقيم، وهناك الأسطورة التي تدور حول المعنويات الدينية، وأخرى تدور حول الحروب والإعلانات وغيرها... «من الأساطير التي وصفتنا بها في أصولها إلا تاريخ لبسرة أولى...»⁽²⁾.

2- المدرسة النفسية:

يرى فرويد أن الأسطورة هي أصناف ما هي لا تعبر عن حالات نفسية، وهذا أصناف منها - المدرسة النفسية- بأن بواعثها هي عملها النفسي يعود إلى العرائز، وبالتالي فلاسطورة تعبر عن المكونات والمحروقات النفسية، حسب يقول فرويد واصفاً 'إنسان' «كأن على خلاف دائم مع العدم ومع نفسه.. وأن هناك صراعا محكما على الدوام بين الفعل الواعي، واللاوعي...»⁽³⁾.

من خلال المعولة السبغة نلاحظ أن العقل الواعي واللاوعي في صراع دائم، وبالتالي يكون تأثير الخيال في كلام الإنسان موجودا بنسب متفاوتة، تظهر خاصة في هذه الاعترافات أو التسلات الأسطورية. تظهر كبنيات نفسية شبه كوية عطرة، وصورته، إنها نوع من الوعي الجمعي يعبر عن نفسه بواسطة رموزه الخاصة، فلاسطورة تنشأ في مصفوفة اللاوعي، ثم حرج بعد ههنيها من طرف العقل البشري في شكل حكاية تجمع بين الواقع والخيال في قالب من الرموز الخاصة، فلاسطورة هي مرحلة من اللاوعي، تنهي بعدها مرحلة اليفطة.

التي هي الأضرقاء والخوة، والأعشاش في كل يوم جمعة في السنة والصيف»⁽⁶⁾.

وفي الرواية ذكرت الصخرة صفة خوني. ونوع خنيز سم تظاهر مشترك بين بصروية وكث، وبسمه صفة تولية بس من تعفوية تمك، في لأوعي نمدع - كرامة:

«تمجرت وكرمت لانيه، وظهرت كرمات على الأولياء جنز. وأكبر انكرات أن حباً مذموم من أخلق عكسك بحق محمود...»⁽⁷⁾

وفي الرواية نجد: «لو تيب بظاهر كرمات كثيرات»⁽⁸⁾.

وعبها: «صعدت بني خوني، حيث بحرن من حلال سجدة يقول الشيوخ أنها ستعرفت»⁽⁹⁾ «... بقور لهم لم يعثرو في كتب أولياء الله الصالحين الذين سبقوا على مثل هذه السجدة...»⁽⁹⁾

ثم يختلف عيوج حول هذه المدة الزمنية، فيقول لهم الولي الطاهر، حكيم، علم بذلك، وهو ما يشير إليه الروائي في واقع الحال فكل واحد يدعي أنه لأجور وصاحب الكرامات الدينية، فيصعب نفسه على فئة معينة، يسوره على هواه، مدغم أفعاله بالحجج الوهمية التي تجعل منه ولياً صالحاً وبطلاً أسطورياً ورعيماً دينياً، ويتودع صفة التقديس عند أتباعه الولاء المطلق والطاعة العمياء التي تجلت من حلال الرواية في شخصية الولي الطاهر التي كتبت ولقاء أهل القف والمقام تركي. «... عندما انحلت على كتفه، فتمسح عليه، وتحت وتزلت بده الكبيرة ورحب بكتفه، لم يكن الولي الطاهر يرى أي حرج في ذلك، فمن الأمور العادية أن يلتمس مردي شيء في جسد أو ثوب ربه، أو بكل فضلة من عدم تركه. أو أن يمسح عضمه، وظهر برقبته، أو شيء من تلك الغيبيات كلها، وحتى يقس موسىء قدميه...»⁽¹⁰⁾

الوجد ولتوكل والتدعاء:

«... ثوباً مولد...»⁽¹¹⁾، ب خفي لأطاف بجاء مم لحما نجدوا منبثة عبر صفحات الرواية حيث يكره الولي الطاهر في موقف متعذر، كل يهين بها نفسه لكل موقف حزين فيصن من حاله الأمن من خالقه «سائق الولي

مديني، يمكن أن خصني، ويمكن أن يصيب وقت في ذلك مقوله شهيرة أن لا أحمده سباً منه الله حتى كقريب مغرم في ذلك قول ترمذوسي «... عنه وسد حديثه عن...»

وقد كانت حادثة تكر غير تخرج مثل كرامة، ونصف فيها الحكايات، والضرائب، ونحو ذلك التي من محضات، حصة بعد أن وصف فيها عصر مره ممثلاً في ميم زوجة ماث من ورة، حتى قال بعضهم حين بنت الحكاية نرونها من لائزة بعرض الاستدعاء، والتوبيخ، من خلد بن خلد تزوج ميم مثيرة بعد قلته ماث من ورة، وجعل من رأسه شاة لائمي في حوت م ميم تطهي عليه طعم لعرس ولاحتفان والخرج

وفي رواية تحت م ميم في شخص جارة.

لغوان و أسطورة المفتاح:

1- أسطورة الولي: نملأ سيرة لواء صاحب الحكايات الشعبية، «و الحكاية الشعبية من حافل معتقدات الشعب وعاداته، نجد فيها لأجور بحر بكة ولانياء، وبصرت، وشرة لأولياء الصالحين، والتدعاء الصادق بمصاعيد إليهم من القلب يستجاب، ويقص الله به ممد»⁽¹²⁾

وقد حدث سيرة لأولياء وشيوخهم هالة من تكديس وخوارق وإحسان، وانتركت العصبية من ممد في تسمه

وبنو هذا سائق لأسطوري في الرواية من نعر: «لوني بظاهر يعود بي مقامه التركي، حيث ن نوسي بظاهر يعبر ول حلي لنحصر لأسطوري حيث ن نوزع على كل صفحات نروية قريه.

وكلمة الولي تشير إلى الصخرة، وكرامة، والتدبير، وهي تصفات التي بجاء لصيغة سم حصر نروية الولي بظاهر فلا يقف الحصور لأسطوري عند سم شخصية محورية بل يمتد إلى صفته التي يمكن أن يظهره عند صر معقه سعد لأسطوري مث.

- صخرة:

«حب لأشياء في متصوفة إضافة وأظهرة، رغبش ثوب، ونحوه على السنوك، ونروى عند نية لجارية، والفضاءات، الواسعة، والتسج

- النحلة الدالة على نبوة سيد محمد

شجرة الزيتون، مباركة ورد ذكره في انجيل، وارتبطت في اللاوعي الشعبي الجمعي بأنها مرثاة تظلل لضربة الاولياء الصالحين، وتحلى عنصر الرمز لأسطوري لشجرة عند الطاهر وطار عبر تعبئة انتص: «.. وتخلط عند النحلة الرمزية تحت الزيتون وصينا ركعتي النخبة مرادى، ودعونا الله جماعة، أن ينحي أمة ديه من الوياء الذي أصابها..»⁽¹⁶⁾

وفي الرواية أيضاً: «عائدت العصابة من تلقاء بعسها العصر، مولية نحو الزيتون وسرعان ما وجد الولي الطاهر نفسه فوق النحلة الرمزية يتصلل..»⁽¹⁷⁾

اعتمد النحلي الأسطوري هنا تقنية التناص حيث أحيانا مباشرة على شجرة الزيتون التي بورك في القرن الكريم، حيث تبرك بها الولي الطاهر، جاء في الرواية: «ثم قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله، وتحية للأرض، وتحية للزيتونة، ثم ولا واحداً للمقام الزكي..»⁽¹⁸⁾

كما تحلى بنا العنصر الأسطوري كثيراً من حلال تعبئة «القرمة» حيث تكررت الزيتون في معطيات صغبات الرواية⁽¹⁹⁾

3- بلارة -م تميم- (زوجة مالك بن نويرة، زعيم بني تميم):

تتمظهر في مسارها داخل الرواية كثير من الأساطير منها:

التحون

- الإغواء

- الفتنة

خلاصة

بعد استعراض أهم المحطات المعايير في حياة الكاتب، وبعد استعراض أهم العناصر الأسطورية المتصصة في الرواية عبر تقنيات مختلفة، وبدء على:

أن الأسطورة تاريخ متكرر.

أن الأسطورة بنية أساسية تشكل اللاوعي البشري.

أن الأسطورة لغة رمزية مكثفة.

- أن اللغة ليست محايدة، بل تحمل شحنات نفسية وبيئية واجتماعية وثقافية دالة.

صغر، فتح عيبه، فلبه لعصاة عليهم شعرا حشيت، حضر، الشمس في مكانها، لقا نزل، من بيت من داخل المقام الزكي؛ يا خفي، تصف حنا من حده «..» «باسم الله مجراه، مرده» لاية ترمز الى التوكل، فما من يقتر، نولي الطاهر على صهر العصبه حتى تجري هذه كلمات على لسانه.

- النحلة: «نحوتني طريقني إلى حبيبي..»⁽¹³⁾

ثقافة الكتب والمناهج بالموروث الصوفي و تسعاب النجيد لكل كلمة او مصطلح يخص هذا المجال.

2- أسطورة المقام: المقام الزكي:

الشجرة: لقد كان العرب في الجاهلية يقتسمون معالم الطبيعة كغيرهم من الشعوب البدائية، يعبدون أشجاره ويقدسوها، حيث كان العربي يحفظ المحدث البدني بعنبرها كالأسنان المنح أو بالأحرى كالمرأة الولود، وذلك من مطلق ما لاحظته من طريقة تلاحفها، وان جبه دون سب علمي يفسر ذلك، ولعل ما قاله الفزعي في مرر ديب على ذلك حين قال: «لو قطع راعي سهلك وبها غلاف كالشمسة، والتي يكون الحبل فيها الحمر الذي على رأسها لو صانته فـ كهـ مع رأسه، ان أصابه، ولو قطع منه عَصْر لا يرجع ذلك كعصو رأسه..»

وقال أيضاً: «إذا قارنا بين نكران النحل، وإنشائها منه يكثر حملها لأنها تستأمن بالمجاورة..»⁽¹⁴⁾

وقد تطور الاعتقاد بقُدسية الشجرة عند العرب إلى حد أن جعلوا منها رقبياً على روجاتهم حين عيبهم يقول الألوسي: «.. كما قيل أن العرب في الجاهلية كانوا إذا أراد أحدهم أن يسافر عن حليته عمد إلى شجرة وشد غصنها إلى الآخر وتركها، وإذا عاد من سفره ذهب إليها، فإن وجدتهما بحالهما مشودين استدل بهما على أن حليته لم تحه في عهده، وإن وجداهم محلولين استدل بذلك على خيانه..»⁽¹⁵⁾

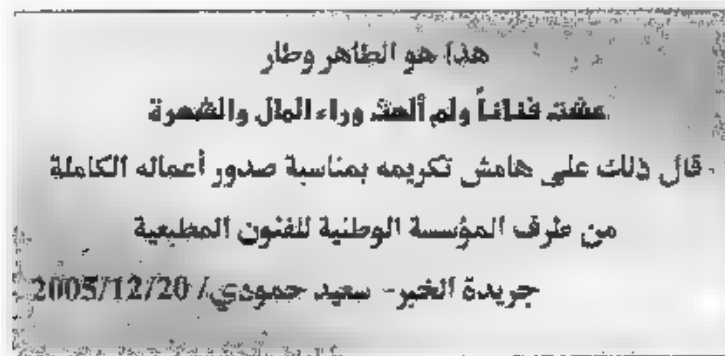
وقد قدست الشجرة عند شعوب كثيرة: مثلاً تلك شجرة الميلاد المقدسة عند المسيحيين، وكانت حنة بجران عند عرب الجنوب، ونحلة تدمر عند القحطيين ربما لارتباط ذلك بمولد سيدنا عيسى تحت النحلة

الهوامش:

- 1- انس دودة: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة 1975 ص 24
- 2- م، ص، ن، ص 24
- 3- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطب الشاذلي والنفدي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1995 ص 267
- 4- انس دودة: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، م، ص 26
- 5- طلال حرب: «نية النص»، بصرات في النقد والقصة والأسطورة، وألبس شعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1999 ص 124
- 6- عبد المصم حفي، معجم المصطلحات الصوفية ص 170
- 7- م، ص، ص 224
- 8- الرواية ص 08
- 9- م، ص، ص 10
- 10- الرواية ص 19
- 11- الرواية ص 79
- 12- «رواية ص 40، 39، 29، 24، 17، 16، 12، 62، 153»
- 13- الرواية ص 21
- 14- عبد المجيد حر، الأساطير والحرافات عند العرب، دراسة نقدية لنص عبد البشر وتوزيع، بيروت ط 1/ 1981 ص 60
- 15- الأنوسي، بنوع الأرب في معرفة أحوال العرب، شرحه وصححه وصيغته محمد بهجت لأثري، ج 2 دو مكتبة الهلال 1988 ص 316
- 16- الرواية ص 11
- 17- الرواية ص 11
- 18- م، ص، ص 01
- 19- ص، الرواية، صفحات: 03، 04، 11، 16، 18، 2، 3، 37، 39

وانطلاقاً من مقولة: «إن دخل كل منا طين صغير وإن دخل كل عقل من عقولنا حرمة من خرفنا ولا يصير» فإن الكاتب يكون قد وظف هذه العناصر الأسطورية شواعي نفسه، فكرية أو موضوعية، أكثر منها جمالية، خاصة وأن ظهور «رواية نثر» مع أحداث سياسية ساخنة، ومحزنة عدد من حالاتها بحث أحداث «حروب الردة» سقطتها على الواقع الجزائري الدامي والمريع. فكم يدعو الكاتب إلى مصداق من التكنين مسالم، ربما يكون قد نزع عرع فيه، وشرب من مدهله في صعره، في الكتب، أو في معهد بين يدي.

لكن حشد الروايات أكبر عدد ممكن من العناصر الأسطورية، وأقحمها في النص، وترك للقارئ إدراك جمالياتها من خلال البحث عن صولها، وتوضيفتها لأولى، وإدراك أبعادها، ثم اتخاذ موقف من هذه الأبعاد، وبالتالي تتولد لدى القارئ قراءات متعددة لهذه العناصر الأسطورية وفق رؤى النص بعد تكتيفها رمزياً قصد توجيهه إلى التعمق في قراءة الأحداث، وسكده التاريخ والاستفادة من خبره، لنفادي لأحشاء التي وقعت فيه، ومازالت آثارها تلاحق لأجل من يابده من خلال الاستلهام الخاطيء للتاريخ وأحداثه





أشهر المذاهب المسرحية

ونماذج من أشهر المسرحيات

تأليف ... ، درسي خُصِّبه عرض ونماذج : ابراهيم أصلان

عندنا مسرح عربي منذ ذلك الحين ؟
اعتقد أنا لن نستطيع أن نجيب على
هذا السؤال اجابة قاطعه .. سواء
« بنعم » أو « لا » .. هنا ، كما يمكننا ان
نضيف بلا حرج أنه قد تضاعفت عوامل
سياسية واقتصادية ودينية أدت الى
بؤس المسرح في بلاد اليونان ، ولم يكن
كتاب الشعر الذي يصفه الأستاذ دورني
بأنه (الكتاب المضطرب الذي لا يعدو
أن يكون مذكرات هوشية) من بين تلك
العوامل بطبعه الحال .

بعد ذلك تحول سب المؤثر أهم
التي هي السبب فيها الكلاسيكية
من عصر ليوناردو الى أول القرن
السبع عشر والتي توجدها فيما يلي .
الوحدة الشخصيات (وحدة الفعل

والزمن والكان)
عظمة الشخص المسرحي (أي أن
تكون الشخصيات التي تقوم بصميم
الموضوع من الإلهة أو الأصافير أو الملوك
والملكات والأمراء والقادة ورجال الدين
عظيمة اللفظ (حتى لا ينطق أحد
بالباطل ناسه لا تتفق وتلك الشخصيات) .

وحدة المادة أو وحدة النظم (أن يحتم
شبح الدهر والرفاة في جو المأساة
كها) .

أن يكون القضاء والقدر هو المحور
الذي تدور حوله الحوادث .

أن تكون المأساة انسانية تعالج
مشاكل المجتمع ومشاكل الأفراد الخاصة .
يحتج الكلاسيون الأتمثل مناظر القس
والعنف على المسرح .



وإذا كان هذا هو الحال في المذهب
الكلاسي ، فالأمر يقضي ذلك كله في
المذهب الرومنسي الذي تأكدت معالمه

يحتمه أرسطو في بطل المأساة لا يكاد
يسفر في كثيرين من أساطير الكلاسي
اليونانية التي وضع قوانينه على مدى
من موضوعاتها ومن أبطالها .



والواقع أننا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار
الاعراض تكون قد امرضنا أن أرسطو
لم يبحث أن تكون له وجهة نظر على
الإنسان ، بل كان يكتفي بتصوره
الذي كان يراه في تلك الفترة .

وغيره من حديثي عن معكري بحروب
الذين لم يشعروا بعبء الفكرة طوال
العصور نظمه وشطوطه من المعصود
بوصفي بغير أن بهم أحدهم فهم كن
شيء إلا المسرح (وأدت إلى قرأت هالفهم
الغاري وابن سيبا وانرشد في أقوال
أرسطو عن المأساة لم تملك إلا أن تصحك
.. ونصحت حتى يموت قلبك من
الفحك) .

ومما هو جدير بالملاحظة أن لندكتور
عن الوجودين بلوي وأيا مطابقا لذلك
الرأي (راجع صديقر ترجمه لفن الشعر
ص ٥٦) .

أن الكثيرين من باحثينا يحملون هؤلاء
المفكرين العرب عسكلم مواكبة المسرح
حياتنا منذ ذلك العهد لعدم فهمهم
الصائب لهذا الكتاب .

والحقيقة أننا مع التساعنا بمسوء
تفسرهم ذلك الكتاب ، إلا أن الانصاف
يقضينا أن نضع في تقديرنا بعض
الاعتمارات ، أولها أن نطرح على أنفسنا
هذا السؤال :

هل نحن موقنون تماما ، أنه لو كان
قد تيسر لهم فهم هذا الكتاب .. لاصبح

بعد أن يصدر المؤثر كتابه بتحديد
ذلك (قاري) الذي يتوجه اليه بالكتابة
على أنه القاري العام ، الذي لا يعرف
شيئا عن هذه المذاهب ، يحدثنا عن
المذهب الكلاسي (موضحا كيف أن أول
من قام بتقنين قوانين المذهب الكلاسي
في المسرحية وضبط قواعدها غير المكتوبة
هو بلا شك أرسطو ، وذلك في كتابه
الشعر ، ذلك الكتاب المضطرب الذي
لا يعدو أن يكون مذكرات هوشية
وضمها أحد تلاميذ أرسطو أثناء
أحاديثه) .

وإذا كان أرسطو قد عاش في ذلك
كان مؤثره الكلاسي يسبحون فيها بكل
سبب من الكبار الذين كانوا
ماثروا : (اسخينوس ، سوفوكليس ،
يوربيديس) . من الأسناد المؤلف
سبحن من ذلك (هذا هو الذي
جاء أرسطو يتخذ من ماضي هؤلاء الكبار
مادة بحثه ولاحتلة التي وضع على ضوئها
قانونه) ثم ينتهي إلى تعريف أرسطو
بمأساة على أنها :

محاكاة الأحداث العظيمة الكاملة ، وأن
يكون مرسوم ، وترد قصة دسبول
من الطريقة شخصيات باحلاف المأساة ،
وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص
يمثلونها وليس بواسطة الحكاية ، وهي
سفر في نفوس المتفرجين لرعب وإبراة
وبهذا يؤدي إلى تغيير النفوس من أدوار
بمعالجاتها .

ثم يأخذ في نقد كل ما أورده أرسطو
كما أنه بعد ما بعد يحيره في رد على هذا
ولا تكاد لتدركه مثل كورس والامانيه
والدجل والديلة .. الخ . كما نلاحظ
أن مسرحه حول عقل = عقله ، صر =
العلم = العلم حتى يمكن أن يوتي
بها عصف مغفل من ستمده في
العلم . في أن هذا التعجب الذي

مصنف بقرن الثامن عشر حيث ظهر رسالة (جان جاك روسو) التي طالب فيها بالعودة إلى جغرافيا الطبيعة والتي كان من رواده ألكسندر ديماني الابن والشاعر الفرنسي الشهير دكتور هيجو ، ولتبيان ذلك يقدم لنا المؤلف ما يشبه حواراً بين المذهبين ، فذهب الروماني لا يقد بقي من الوحدات الثلاث ، وهو لا يصر على قصة " حكاية " هذه سلط عليها جميع الأصوات ، كمنه صنع الكلدانيون ، وتخصصت المآسي رومانية بجمع بين سادته وبني لسفده من على كثر ما بعض أسفله بحكمهم في السادة ، وعلى حد فلا يأس أن يرتفع أسيرها مرة ويهبط مرات .

والعذر الذي لا يستطيع الأسبان أن يقر منه في المسرحية الكلاسيكية هو الباطلة العربة القبلية في المسرحية الرومانية (وإذا كان المذهب الكلاسيكي يعني بالمتنوع والفضائل ومشكلاته ويستعين على عرضها بالعقل والمنطق ، فإن المذهب الروماني لا يعنى إلا بدات العزلة ودخلة نفسه) وي رأى 1 ع (أنا نرى أنفسنا في الأدب الروماني وجمع القبول الروماني ، ولكننا نرى أنفسنا في الأدب الكلاسيكي أو في من الفنون الكلاسيكية) .

وبما كان الكتاب قد وجه إلى القاريء العام ، فإن مثل هذه الآراء تعد اعتدالا بدرجة موضوعية وأهميتها ، شأنها أن تترك انطباعات مسجلة لدى ما أسماهم المؤلف (المواطنين القاريين) كتب منها أن تساعدهم كما تفي على تقدير أي مسرحية بشهدها) . وفي الفصل الذي عقده المؤلف مقدمته من المذهب الطبيعي وتفرعه عن المذهب الواقعي إربا كيف أنصرت تلك الموجة الرومانيّة التي اجتاحت الأدب الفرنسي على يدى فكتور هيجو وأضرابه ، لتحل محلها موجة غائبة من المذهب الواقعي على يدى ستندال وملازك رفلوير وغيرهم ، لتتشق هذه بدورها وتظهر بجانبها أخرى من الأدب الطبيعي على يدى الأخوين توى جوتكور وأميل دول و هويمان .

والفرق بين المذهبين يتضح من صيغة "نظر في اسم كل منهما ؟ " فالشيء الطبيعي هو الشيء المنسوب إلى الطبيعة التي لم تأثر بالحواس الخارجية الطارئة والتي يصنعها المجتمع بما تواضع عليه من تقاليد وأداب وما يستنه من شرائع وقوانين .

أما الشيء الواقعي فهو الشيء الذي

يحور منه الكثير الطبيعي بعد أن يترك تلك العواصف الخارجية الطارئة . وللكاتب الطبيعي طريقته في كتابة مسرحياته ، فهو يقلل ما أمكن من عناصر موضوعه كما يختص عدته بسيطة للغاية ، ثم هو لا يعنى بسبب ذلك دوره الموضوع ، والنظارة هم الذين يسمعون ذوا المسرحيات الطبيعية وليس مؤلفوا هذه المسرحيات هم الذين يستنبطون لهم أو يحددها قوى المسرح ، لأن هذا غير ممكن من وجهة نظر لكتاب لطبيعي الذين كانوا قد صرحوا بأنهم أرادوا أن يصور الناس أمام حقيقة هي تطروا عليها وضعا متناقضا فكشوا لا يفس فيه ولا غموض ولا تعمي ، وصرحوا بأن غرضهم من تصوير الناس على هذا النحو هو أن يفهم خصمهم حقيقة النفس الإنسانية قبل أن يتجاوزوا إصلاحها .

أما المسرح الواقعي الحديث فتركت نشأته بالكاتب الروماني الأعظم (ماس) الذي كان الصرخة الواقعية المدوية التي أنصت لعدم كله بسع من مساكنا وارجحية ومشاكل الإنسانية في الصراع بين الخير والشر .

والفرق بين المذهبين الواقعي والطبيعي هو أن الواقعي يترك انطباعات مسجلة لدى ما أسماهم المؤلف (المواطنين القاريين) كتب منها أن تساعدهم كما تفي على تقدير أي مسرحية بشهدها) .

وفي الفصل الذي عقده المؤلف مقدمته من المذهب الطبيعي وتفرعه عن المذهب الواقعي إربا كيف أنصرت تلك الموجة الرومانيّة التي اجتاحت الأدب الفرنسي على يدى فكتور هيجو وأضرابه ، لتحل محلها موجة غائبة من المذهب الواقعي على يدى ستندال وملازك رفلوير وغيرهم ، لتتشق هذه بدورها وتظهر بجانبها أخرى من الأدب الطبيعي على يدى الأخوين توى جوتكور وأميل دول و هويمان .

والفرق بين المذهبين يتضح من صيغة "نظر في اسم كل منهما ؟ " فالشيء الطبيعي هو الشيء المنسوب إلى الطبيعة التي لم تأثر بالحواس الخارجية الطارئة والتي يصنعها المجتمع بما تواضع عليه من تقاليد وأداب وما يستنه من شرائع وقوانين . أما الشيء الواقعي فهو الشيء الذي

رئيسية : هذه تعانى أزمة روحية أو نفسية ، على أن يرى البيئة والناس في اليأس ، كما تبدو لنا بقية شخصيات غير محددة بعد أن يخرج صاحب سبعة من حده على أسرار من الأسواء عنه كما يقدم مسرحية سميرة على الزحف - عفوى وبعد على اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في الحديث خاص كما يكرر فيها الاعتماد على المونولوجات التي يعبر بها البطل عن أحاسيسه الداخلية وحيشانه النفسي .

وعلى المذهب بوجورس يحاول يوب أن يقدم لنا عرضا للفلسفة الوجودية عامة متجذرا عن الفلتانومة (كيركجور - جيراثيل مارسيل - كارل ياسبر) هؤلاء الذين يؤمنون بوجود الله حتى الإنسان ولكنه لم يتفق أعمال (أي أنهم يرفضون فكرة الجبر ويؤمنون بفكرة الإختيار) . أما الوجوديون الملتحدون (هيدجر - سارتر - كامي - دي بور) فكم يتسلط على ذلك العالم الذي يعيش فيه وما يجب أن تقوم به جده يكون وجوده ، وهو من شأنه به لا إذا كان وعيه حرا حرية مطلقة ، وإن يكون غير حرة فلهذا . إلا أن سرعته من القطيع الإنساني كله ولا سيما هذه البيئة التي يحيا فيها ، تكل مقوماته من آداب وتقاليد وعقائد وفلسفات وإشراعات .

والإنسان حسنا يتخلى عنه من هذا (ماسي) يفكر في كل بيت العوالم يكون عند كل منها حبال (الموت) من المواقف ، وهذا يجانه (القلق) حيث عوم لمرح من دونه حرة مسبعة الوافية ، وبين العناصر التي ينال منها ذلك الموت ، فإذا ما انتهت هذه الحركة الداخلية إلى قرار فاته (مترمه) أي أنه يلزم نفسه في أحياها وإقناع وإيمان روعي بما انتهى إليه . وهكذا تكون ذاتية الإنسان مصغرا جميع أعماله ، وتكسب ذاته الإنسان إلا حريته التامة المطلقة التي هي أساس الفلسفة الوجودية الحديثة .

وبعد أن يحرر المؤلف على الظاهر أفكاره لهذا الاتجاه الفلسفي ، يقدم لنا تلخيصا مسرحية سارتر (الشيطان والاله الطبيعي) ، حتى كنه لسن ولتنهى بالنال جولت مع هذه المحاولة الجادة التي اتسمت بالسيطرة التي عرض بها المؤلف مآثوله بالتحريض من مختلف المذاهب الأدبية والمسرحية .

استبداد الطغمة العسكرية

بقلم : د. مجدى يوسف

حمل الصديق الشاعر مهدي بندق في أخبار الكتاب على ... سعي البنيوية (...) للكشف عن القوانين الحاكمة للعلاقات في أنظمة اللغة والانثروبولوجيا ، والاقتصاد والاسب ... وغيرها شريطة استبعاد القاعل أنها كانت هويته ، (ص ١٩) ويحتج الأستاذ مهدي على هذا المسعى البنيوي التثبيتي مفصلا عنه تفكيكا للنسبة يفصح عن تحولاتها التاريخية حتى لو ادعى خطابها المباشر بكون ذلك ، وهكذا قد يستنتج قارئ مصر الأستاذ مهدي أن الأدب سعلو ساعفا ، عن شكك مقابل محاولات التعرف على النسبة وهو الأمر الذى سعى به إلى شيء من إعادة لمصر لاسمها وأن أحداث المعركة التى دارت حول البنيوية أخفوا لنا حارالت مدممة



بالمعنى الواسع للكلمة - يوضح لنا منهجه. فهو ينهض على المنطلق الفلسفي «الظاهراتي» (الفينومينولوجي) لإدموند هوسرل، وعلى قواعد المنهج في علم الاجتماع «إميل دوركايم»، وكلاهما «هوسرل» و«دوركايم» على اختلافهما الإجرائي يشتركان في أمر أساسي، وهو الصدور عن «الوعي» الكامن بالموضوع الخارجي، وليس عن الموضوع ذاته، أي بعبارة أكثر تجريدا عن الذات وليس عن الموضوع، لذلك فالأدوات الإجرائية التي يصدر عنها «دوركايم» - مثلا - في التعرف على «الوقائع الاجتماعية» تقوم على رصد استقبالاتها في وعي المخبرين في العلاقات الاجتماعية - وذلك مثلاً - باستهيبان آرائهم حولها. وعند «جريماس» نجد أن الأدوات التحليلية التي «يصنعها» بعضها من العلوم الطبيعية سمياً لخدمة توصيف العلاقات الداخلية الحاكمة للنص (الذات) وليس الموضوع الخارجي لذلك النص، نجد أن لذلك «مببراته» الإجرائية التي تكمن في ضرورة تثبيت عملية التحول المستمر للموضوع في جدلية محاولة الذات للتعرف على «شيء» فالنص تثبيت إجرائي تعسفي لما لا يحتل ذلك، ولكن كيف يمكن التعرف على علاقات «الداخلية» دون أن يثبت ؟ وهو في ذلك يشبه محاولة إلتقاط صورة فوتوغرافية لحدث

فلابد أن يميز أولاً بين «البنية» و«البنوية» إذ أن الأولى موجودة في مختلف ظواهر الطبيعة، الأولية أو الثقافية (الإنسانية) سواء تعرفنا عليها أو لم نتعرف، كل ما هناك أن وسائل وأدوات التعرف عليها هي التي تختلف حسب موضوع الدرس، فحين يستهيب «جريماس» - مثلا - مصطلحات العلوم الطبيعية الدقيقة لتوصيف عملية التعرف على علاقات «النص» الداخلية، فهو بذلك يحاول أن «يثبت» ما ليس الثبات من طبيعة (موضوع الوعي) حتى يتمكن من تشريح العلاقات «الحاكمة» لبنية عملية التعرف على الموضوع من خلال التقاط «صورة» له، أو عددا من «الصور»، ثم المضي قدماً في اكتشاف علاقات هذه الصورة / النص المقارعة بطبيعة الحال للموضوع الذي يصوره، وهذا وكما نرى من العلاقة بين «البنية» و«العملية» فالأولى كامنة في الثانية لأن في محور مستمر أم النظرات «البنوية» فنحاول تثبيت نص لبنية، قد يكون ألبا وقد يكون عمارة أو طقساً اجتماعياً، حتى تتمكن من الناحية الإجرائية من التعرف على علاقات الداخلية التي ندمى أنها «بنية»، ولعل الأسس الفلسفية التي شيد عليها «جريماس» نظريته الساعية لاستكشاف دلالة البنية خاصة في النصوص الأدبية -

تاريخي في عملية سيبرورة مستمرة، إذ يصعب التعرف على الحدث إن لم «يسجل» في تلك الصورة . وموضوع التشريح البنيوي إذن هو «الصورة» الملتقطة للحدث، وليس الحدث نفسه لذلك، وباعتراق «جريماس» نفسه في لقاء معه في الصيغيات فنظريته «البنيوية» ليست «طعاً» وإن استعانت بأدوات العلوم الطبيعية لتحليل «النص» . أما بنيوية «ليفى شتراوس» فتقوم أساساً على تحليل العمليات الثقافية في طقوس الشعوب التي تدعى «بدائية» من خلال إدراك الشيء كعلاقة بينه وبين ما هو ليس ذلك الشيء . ويغض النظر عن النتائج التي توصل إليها كل من «جريماس» في اللغة «ليفى شتراوس» في الأنثروبولوجيا «فلاشك أن لجهود المحنة التي قام بها كل منهما قد أسفرت عن «تراث» لا يجوز الإخلال في اقتبائه من جانب أي باحث ولا أصغر مطبقاً ميكانيكي لنظريتهما كما لا يجوز في نفس الوقت تجاهل هذا التراث البحثي ورفضه تماماً اعتماداً على ثفراته وتناقضاته الداخلية . إنما يجدر بالباحث القابع ، إدراكاً منه للحدود الأيديولوجية والإجرائية لذلك التراث «البنيوي» ، أن يستعين على نحو نقدي ببعض عناصره وأدواته المفاهيمية دون التقيد على أي نحو

بما حاول تكريس أصحاب النظريات البنيوية من مقدس بحثية ، وذلك سعياً منه - أي الباحث - لتحويل هذه الأنواع الإجرائية - بعيداً عن أسسها الفلسفية التي قامت عليها - لتوصيف أدق لظواهر جديدة يبحث عن علاقات بنيتها لا أن يفرض عليها أية نظرية «بنيوية» مسبقة وقد فعلت شخصياً ذلك مع بعض أنواع «جريماس» التحليلية ، كإداة رصد علاقة التماثل بين العلاقات الداخلية للنص «الايكولوجي» - وهو مفهوم مستعار في الأصل عن العلوم الطبيعية - لا جعلها ، أي هذه «الأداة» المفاهيمية ، تصير عدى بعد تحويلها وسيلة للتحديد الدقيق لعلاقة تماثل متوتر بين العلاقات الداخلية في نص (الذات) والعلاقات الاجتماعية (الموضوع) . التي تتفاعل معها العلاقات داخل النص من خلال تفاعلها والوعي ، مسائل بالعلاقات الموضوعية خارجة . وسوف أعود للتوضيح ذلك في مناسبة أخرى . ما أردت أن أقوله هنا على أية حال هو أنني استعنت «بجريماس» وتجاوزته منهجياً في آن ، ولكنني ما كنت قادراً على تجاوزه لو أنني قصرت عن التعرف النقدي على أسسها الفلسفية التي انطلق منها . وإذا كان بعض الكتاب يفصح عن توجيهه العرفي «الفلسفي» ،

فالبعض الآخر لا يفصح . وهنا يتعين على الباحث أن يستكشف بنفسه من خلال العمل المطروح ، سواء أكان نظرياً ، أو ابداعاً تخيلياً ، المنطلق المعرفي الكامن فيه

وما كان «بيردا» - الذي سيزور القاهرة في شهر فبراير الحالي بدعوة من المجلس الأعلى للثقافة - قادراً على تجاوز النظريات البيوية لولا أنه استظهر أولاً منطلقاتها المعرفية ، «للسبغ» ليختلف معها من منظور التحول والنهي في مقابل التثبيت الاجرائي الذي كرمته البيوية .

أما علاقة النظريات البيوية أو التفكيرية بثقافتنا العربية المعاصرة ، فقد صارت في معظمها صابرة عن الإطار النظري والأدوات الإجرائية لتلك النظريات لا عن الثقافات الاجتماعية في نسبية خصوصياتها التي أقصى ما يمكن الاستفادة به من هذه النظريات هي طمس معالم بنيتها الموضوعية بدلاً من تجليبه التعرف عليها . فثورات البشرية كله بين أدينا ، ولكن الافادة الحقة منه تستوجب منا - في رأيي - ألا نصدر إلا عن موضوع الدرس ، وهو المختلف الموضوعي في ثقافتنا الاجتماعية بائنة التحول إلى الأفضل أو الأسوأ حتى نتمكن من تطويره وتمازجه من داخله إلى كنف وأفاق مختلفة . وعندما أتحدث عن «ثقافتنا الاجتماعية العربية» فأني أعني بذلك

التعدد كظاهرة موضوعية قائمة ليس فقط بين مختلف الأعمار العربية ، وإنما بالمثل داخل القطر العربي الواحد ، بل بين قرى ونجوع المحافظة «الجهوية» واحدة مهما كان لها من شكل إداري ، «موحدة» فحين يهتم باحث من كفر الدوار مثلاً بأعمال فيلسوف اجتماعي ألماني كـ «يورجن هابرماس» ، فالسؤال الذي يجب طرحه أولاً : ما هي الأسئلة التي تطرحها العلاقات الاجتماعية الموضوعية والثقافات السائدة والمسيوة ، سواء أكانت هذه الأخيرة مناضة للأولى على نحو تلافي أو خيمر تلافي ، أو مدعنة لها - في مجتمع الباحث - وماذا يمكن أن يقدمه خطاب «هابرماس» لتجسير هذه التناقضات الداخلية في ثقافة المجتمع الذي يمثلها الباحث ؟ . فالإسهام الجاد هنا يكون في تحرير الذات الاجتماعية بالصنور أولاً من الأسئلة التي تطرحها ، ثم مقارنتها في مستوى نال بتساؤلات الآخرين في الشمال أو الجنوب ...

فأملاً بـ «هابرماس» وأهلاً بـ «بيردا» وغيرهما من المنظرين البارزين في الساحة «العالمية» ، ولكننا لن نعيد شيئاً يذكر من أي منهم جميعاً إن لم نصلح أولاً عن رصد النية المبرقة لتطورنا ، وبذلك بالتجريد العيني عنها قبل اللجوء إلى مقارنتها بسواها في عمليات تجريد التجريد (التنظير) .

أغنية حب / هدية الحليلى

« إلى عيش عديد »

شعر: كمال أبو رطب

ويربحي المحدث
كانت بشور لي اوراق الحنة ..
عوضت رعيته .. رعيته ..
بغلب حرج
و .. حائنا .. وصائفا .. محطم الاصلاح .. في
عسبه مسعا دموع ..
وعصه في حلقه .. حترجه .. ورحفه في عسبه ..
في مجامر الدموع ..
وكل عرق .. في صلوحة مراره .. تر رجه ..
وحرف ..

حائنا تدبجه مراره الرعاف ..

بحول المحدث ..

عنه عن حنة ..

سنة .. سنة .. في حنة ..

في .. رجه حنينة .. في مجامر كسبه ..
حرف ..

* * *

حرف .. حنة ..

حرف .. حنة ..

حرف .. حنة .. حنة .. حنة ..

حرف .. حنة .. حنة .. حنة ..

حرف .. حنة .. حنة .. حنة ..

حرف .. حنة ..

حرف .. حنة ..

لكنه .. قدده اعدان نا صديقني الى مدى عيش
بحلم قهها ..
بالحب والاحسان ..



حكاية الحنة .. حنة .. حنة ..

أغنية الصباغ في العيون ..

وحام في شراطيء .. حنة .. حنة ..

وباه في مجاهر العوض الرعيته ..

بجانب عن عيون ..

عن طعنه صمها .. حرف في أحضانها ..

بكي على الصدر الذي صمها بعد الصبي ..

حرف .. حنة .. حنة .. حنة ..

وحاف في ارتحاله .. ومرت الحسرة ..

حرف .. حنة .. حنة .. حنة ..

حرف .. حنة .. حنة .. حنة ..

ومرت الفرحه من صلوحة .. الى مدى عسبه ..

في رتبه ..

حرف .. حنة .. لا تصدى الرؤى ..

حرف .. حنة .. حنة .. حنة ..

وعندها كان اشراع حائنا .. بكاد بصوي ..

أفق التوقع في عمود الشعر لأبي علي المرزوقي

أبن عيني عبدالله (*)

قامت نظرية التلقي بزعامة هانز روبرت ياكوس⁽¹⁾ على عدة مرتكزات، لا يكاد يستغني واحد منها عن الآخر إلا أن النقاد يرون أن أهم مرتكز تقوم عليه النظرية هو أفق التوقع، والذي يعب «دورا مركزيا في نظرية التلقي عند ياكوس وهو يعد من منظور ياكوس نفسه بمثابة الركيزة المنهجية لنظرية التلقي»⁽²⁾، وهو عبارة عن جملة من الاستعدادات يتسلح بها المتلقي لمواجهة نصا ما، أي أن المواجهة تتم وفق «المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما، يمكن أن يتشكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف وتعريفات الفن (مثل الذوق)، أو الشفرات الأخلاقية السائدة»⁽³⁾.

هذا الأفق الذي يمتلكه المتلقي هو الوحيد الذي يكفل له تلقي النصوص وتأويلها وملء فراغاتها وما تركه الملقى من تيمات، فيستنى له بذلك المساهمة في إكمال النصوص وصياغة المعاني واستكمانها، وفي هذا يقول الدكتور محمود عباس عبدالواحد: «عندما ينتقل القارئ من

(*) باحث - المغرب

مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه فراغات أو غموض أو بقاء إبهام عليه أن يستكملها ليكون مشاركاً في صنع المعنى»⁽⁴⁾.

وقد طالب النقد العربي القديم طيلة سنوات الملقى بمراعاة أفق الانتظار لدى المتلقي واكتملت هذه المطالبة على يد المرزوقي (ت 421هـ)، باستبطائه عمود الشعر وفي هذا قال: «... فَإِنْ كَانَ الْأَمْرُ عَلَى هَذَا، فَالْوَاحِدُ أَنْ يُبَيِّنَ مَا هُوَ عَمُودُ الشَّعْرِ الْمَعْرُوفُ عِنْدَ الْعَرَبِ، لِيَتِمَّ تَلِيدُ الصَّنْعَةِ مِنَ الطَّرِيفِ، وَقَدِيمُ نِطَامِ الْقَرِيبِ مِنَ الْحَدِيثِ، وَلِنُعَرِّفَ مَوَاطِئَ أَقْدَامِ الْمُحْتَارِينَ فِيهَا احْتَارَوْهُ، وَمَرَاسِمَ إِقْدَامِ الْمُرِيفِينَ عَلَى مَا رَفِئُوهُ، وَيُعْلَمَ أَيْضاً فَرْقُ مَا بَيْنَ الْمَصْنُوعِ وَالْمَطْبُوعِ، وَفَصِيلَةُ الْأَتِيِّ السَّمَحِ عَلَى الْأَبْيِ الصَّعْبِ فَتَقُولُ وَبِاللَّهِ التَّوْفِيقَ، إِنَّهُمْ كَانُوا يَحَاوِلُونَ شَرْفَ الْمَعْنَى وَصَحَّتَهُ، وَحَزَالَهَ النُّقْطُ وَاسْتِقَامَتَهُ، وَالْإِصَابَةَ فِي الْوَصْفِ، وَمِنْ أَحْتِمَاعِ هَذِهِ الْأَسْبَابِ الثَّلَاثَةِ كَثُرَتْ سَوَائِرُ الْأَمْثَالِ، وَشَوَارِدُ الْأَبْيَاتِ وَالْمُقَارَبَةِ فِي الشَّيْبَةِ، وَالنِّحَامِ أَجْرَاءُ النُّطْمِ وَالنِّثَامِهَا عَلَى نَحِيرٍ مِنْ لَدِيدِ الْوُزْنِ، وَمُنَاسِبَةُ الْمُسَعَّارِ مِنْهُ لِلْمُسَنَّارِ لَهُ، وَمُشَاكَلَةُ النُّقْطِ لِلْمَعْنَى، وَشِدَّةُ اقْتِضَائِهِمَا لِلْقَافِيَةِ حَتَّى لَا مَنَافَرَةَ بَيْنَهُمَا، هَذِهِ سَبْعَةُ أَبْوَابٍ هِيَ عَمُودُ الشَّعْرِ وَلِكُلِّ بَابٍ مِنْهَا مِيعَارٌ»⁽⁵⁾.

هذا العمود يقابل بما لا يقبل الشك أفق الانتظار الذي نادت به النظرية الألمانية، أفق انتظار يتسلح به الملقى والمتلقي معاً، مع اختلاف بين بينهما في طريقة الاستعمال، فالملقى يراعي أفق الانتظار لأنه لا يملك «الحرية المطلقة في كتابة النص فهو يرجع إلى عدد معين ومعروف من سنن الكتابة، يشكل الخروج عليها أو التقاضي عنها مساساً بنظام الكتابة وأعرافها، هذه السنن هي خبرات قراء تجمعت على مدى العصور، وأصبحت دلائل وإشارات تسكن مخيلة الشاعر دون أن يستطيع إهمالها. فالوزن والقافية والشروط الصحيحة للاستخدام قواعد على

الشاعر أن يلتزم بها وهي واحدة من جملة مواضع تضمن سلامة النص الأدبي⁽⁶⁾، وهذا من أجل إثارة المتلقي والسعي إلى مفاجأته وإحداث الشعور بالخيبة لديه وذلك بخرق الأفق المألوف وخلق أفق جديد⁽⁷⁾.

أما المتلقي فيمتلك هذا الأفق حتى يؤول ويملا الفراغات التي تُترك، وحتى يعرف نوعية الإبداع الملقى إليه فهو مألوف متوقع أم غريب مفاجئ ثار به المتلقي على تلك الاستعدادات التي تشكل أفق التوقع؟ وهل كانت هناك متعة فنية⁽⁸⁾ في الحاليتين؟ أم فيه إضافة وتوسع أفق توقع؟ وفي هذا يقول أحد النقاد: «إن أفق التوقعات الذي يأتي من خبرة قديمة عند القارئ بأعمال سابقة، يلتقي بالنص الجديد الذي يقرأه، وحينئذ فتوقعاته تكون تنوعاً إلى ما سبق أو تصحيحاً له أو تبديلاً كاملاً أو مجرد توقعات قديمة تنبعث من جديد»⁽⁹⁾.

إذاً أفق الانتظار في النقد العربي القديم يمثله عمود الشعر بمقاييسه السبعة على أن كل مقياس يمثل أفق انتظار خاص به بمعنى أن العمود أفق انتظار كلي أما المقياس الواحد فأفق انتظار جزئي. ومن ثم فأول أفق صغير متفرع عن الأفق الكبير هو شرف المعنى وصحته، وفيه يقول المرزوقي: «فميارُ المعنى أن يُعْرَضَ على العقل الصحيح، والمهم التأقّب، فإذا انعطَفَ عليه جَنَّبْنَا القبولَ والاصطِفَاءَ مُسْتَأْنَسًا بِقِرَائِنِهِ خَرَجَ وافياً، وإلا انْتَقَصَ بمقدارِ شَوْبِهِ وَوَحْشَتِهِ...»⁽¹⁰⁾.

إن المرزوقي يريد بهذا أن المعنى يجب أن يوسم بالسمو وذلك بالجَنَوحِ إلى الابتكار والجدة والاختلاف عن المعهود و المتداول، أي أن المتلقي مجبر على حرق أفق توقع يُعرف بشرف المعنى وصحته، وذلك بتجنب المبتدل المألوف الذي فهمه العقل ولا حاجة له لأن يُعرض عليه، لأنه سيكون ممجوجاً مردولاً من قبل المتلقي، فما يعرض على هذا

العقل وحب فيه شيء من الإغراب والإغراق والمخالفة لسمعهود، وفي هذا يقول إدريس بلمليح: «ومعناه أن المجال الدلالي للشعر لا يمكن أن يكون ذا محتوى مبتذل، يلامس سمات الحياة اليومية ويهتم بجزئياتها الرتيبة، بل لابد من أن يكون محتوى الرسالة الشعرية تركيباً لدلالات حرثية لا نعهد لها في تواصلنا العادي، ولكنها بالرغم من ذلك دلالات صحيحة، يقبلها العقل والفهم وينعظمان عيها، ثم يحدان لها قرائن من حسنهما»⁽¹¹⁾.

والأفق الثاني يتمثل في جزالة اللفظ واستقامته وعيانه «الطبع والرواية والاستعمال»، فما سلم مما يهجنه عند العرص عيها فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرذاته وجملته مراعى، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً»⁽¹²⁾، والمتلقي ينتظر لفظاً فصيحاً متداولاً، لا ألفة فيه، على أن يكون في توافق مع نظيره من الألفاظ في التركيب فيؤدي المعنى على أحسن وجه.

لأن هذا التوافق هو أفق توقع للمتلقي، أما اللفظة المفردة فالمعربي قديماً كان يملكها، وحتى المروقي أكد على أن اللفظة بانفرادها مستكرمة، ونبه إلى أن التوافق هو ما يصبو إلى المتلقي كأفق توقع وكما حرص المتلقي عليه كانت الإثارة، وكان التعديل في أفق الانتظار، وإن لم يُراع هذا لن يفيد المعنى الجيد في لفظ غير منسجم، كما أن «شرط الملاءمة أو مقياسها الطبع والرواية والاستعمال. أي أن تكون ملائمة عفوية، غير منافرة لمعجم اللغة المتواترة واستعمالاتها العادية فيقتضي ذلك إخصاع هذه اللغة بوحداتها ونظامها التركيبي إخضاعاً تاماً لنظام الشعر»⁽¹³⁾.

أما ثالث أفق جرئي فهو الإصابة في الوصف وفيه قال المروقي: «وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز فما وجداه صادقاً في

الْعُتُوقُ، مُمَارَحًا فِي اللَّصُوقِ، وَتَعَسَّرَ الْخُرُوجُ عَنْهُ، وَالتَّيَرُّؤُ مِنْهُ، فَذَاكَ سِيمَاءُ الْإِصَابَةِ فِيهِ، وَيُرَوَّى عَنْ عَمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ أَنَّهُ قَالَ فِي زُهَيْرٍ: كَأَن لَّا يَمْدَحُ الرَّحْلَ إِلَّا بِمَا يَكُونُ لِرَجَالٍ - هُنَا مُلَّ هَذَا الْكَلَامُ هَاهُنَا تَفْسِيرُهُ مَا ذَكَرْنَاهُ⁽¹⁴⁾.

والمقصود بهذا تجنب الابتدال قدر الإمكان لأنه أفق توقع معهود لا يثير المتلقي، أي أن الملقى مجبر على خرق المعهود دون أن يخرج عن سنة العرب في الوصف، لأن هذا كما قلنا إخلال بالنظام كله من منطلق عمود الشعر، ومن ثم فالملقي لن يأتى له ذلك إلا بوصف «البديل التخيلي وصفا مقنعاً إلى الحد الذي يعتد معه المتلقي أنه واقع بالرغم من كونه في بعض الحالات - إن لم نقل في أكثرها - مستحيلاً»⁽¹⁵⁾.

ويرى محمد المبارك أن مقياس الإصابة في الوصف أفق انتظار خاص بالملقي أكثر من المتلقي، إذ هو المطالب بالدكاء وسرعة لقف التصورات الذهنية الواردة عليه عند خوضه غمار العملية الإبداعية، كما أنه مجبر على حسن التمييز إلى جانب ذكائه وذلك في اختيار الصطل المناسب، أي أن أفق الانتظار الخاص باللفظ بدوره تابع للملقي، أما عيار المعنى فالمبارك يرى أنه خاص بالمتلقي، فهو من يستخدم عقله الصحيح وفهمه الثاقب - أي ذوقه حسب المبارك - للتأمل والفحص واستقبال المعنى ليعرض على أفق التوقع فيكون التأثير أو عدمه⁽¹⁶⁾.

ثم كان الحديث عن مقارنة التشبيه وفيه قيل: «وعيار المقارنة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدق ما لا ينقص عند العكس، وأحسن ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليبين وجه التشبيه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس»⁽¹⁷⁾.

والمعروف عن العرب أنهم أكثروا من التشبيه وتفننوا فيه إلى أبعد الحدود، والمرزوقي يرى أن هذه المقاربة أفق انتظار يجب أن يراعى بدوره لتكامل عناصر العمود، وتتم العملية الإبداعية، أو قل أفق الانتظار الكلي، ولن يتأتى هذا إلا إذا وُفق التشبيه إلى تخيل «علاقات لا وجود لها في الأصل والتحقق، وهي علاقات تحدد أداة إدراكها والتفاعل معها في الفطنة وحسن التقدير لا في التصديق والتحقيق»⁽¹⁸⁾.

ثم ينادي المرزوقي بحتمية توفير أفق انتظار مكمل لما سبق، حتى يحصل لمتلقي القبول واللذة، ويكون هذا - حسب ضرورة التعامل الأجراء، وقد قال فيه: «وعيارُ التحام أجراء النظم والثناء على تحير من لذيذ الوزن، الطبع واللسان فما لم يتغير الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحسّ اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرّ فيه واستسهلّه، بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً»⁽¹⁹⁾.

وهذا الطرح هو ما يعرف بالوحدة الفنية، والتي تتألف فيها جميع عناصر القصيدة، حتى يكون الشعر سلساً على اللسان، ويبعث الأريحية والمتعة الفنية المرجوة من النظم، وهذا بدوره أفق ينتظره المتلقي بمعنى «أن الوقع المتولد عن انعكاس مكونات الوزن في مكونات اللغة وقع إيقاعي يظهر في المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، ويتجه اتحامين اثنين، أهقي وعمودي، ولذلك فهو وقع نص إذا صح هذا التعبير»⁽²⁰⁾.

والأفق السادس هو مناسبة المستعار منه للمستعار له وعيار هذه الاستعارة «الدهن والفطنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار له لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له»⁽²¹⁾. في أفق الانتظار هذا بيدع المتلقي تشبيهها فيه التناسب والتقارب بين المشبه والمشبه به، وذلك بتأويله

لظاهر العالم من حوله، واضعاً في حسبانته «أن هذا التأويل تأويل تناسبي ولذلك فإن وقعه لابد من أن يكون هو أيضاً وقعاً تأويلياً وتناسبياً، تتيق عنه ردود أفعال متعددة لا مجال فيها إلى العقل والمنطق والقياس»⁽²²⁾. فإن كان الأمر على هاته الحال فإن أفق التوقع قد تحقق، بل تحققه هذا فيه تعديل وخرق لما عهد المتلقي.

وآخر أفق جزئي هو مشكلة اللفظ للمعنى وعن هذا قال المرزوقي «وعيارُ مشكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتصائهما للقافية حتى لا مُنَافَرَة بينهما، طولُ الدربة ودوامُ المدارس فإِذَا حَكَمًا يَحْسِنُ التَّبَاسُّ بِعَصَمَ بِعَض، لَا جَفَاءَ فِي خِلَالِهَا وَلَا نُبُوًّا وَلَا زِيَادَةً فِيهَا وَلَا قُصُورَ وَكَانَ اللَّفْظُ مَقْسُومًا عَلَى رُتَبِ الْمَعَانِي، قَدْ جَعَلَ الْأَخْصُ لِلْأَخْصِ، وَالْأَخْسُ لِلْأَخْسِ فَهُوَ الْبَرِيءُ مِنَ الْغَيْبِ، وَأَمَّا الْقَافِيَةُ فَيَحِبُّ أَنْ تَكُونَ كَالْمَوْعُودِ بِهِ الْمُنْتَظَرِ يَتَشَوَّفُهَا الْمَعْنَى بِحَقِّهِ، وَاللَّفْظُ بِقِسْطِهِ، وَإِلَّا كَانَتْ قَلَقَةً فِي مَقَرِّهَا مُجْتَلِبَةً لِمُسْتَعْنِ عَنْهَا»⁽²³⁾.

ما ينتظره المتلقي في هذا الباب أن تكون المشكلة بينهما تامة ولا تستغني عن تلاؤم مع القافية، ويتأتى هذا بالدربة والمدارسة والاطلاع على جل النصوص الشعرية، إذ بهذا لا يغيره يتمكن كل من المتلقي والمتلقي من الانتقال من لغة التواصل اليومي إلى لغة التواصل الشعري، فالمتلقي مجبر على توفير الانسجام بين مستوى المحتوى ومستوى العبارة حتى تكون الفعلية، ويتحقق أفق الانتظار الذي يرجوه المتلقي⁽²⁴⁾.

وتحدر الإشارة إلى أن الأفاق الثلاثة الأولى (شرف المعنى وصحته، وجرالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف)، هي آفاق رئيسية أما الأفاق المتبقية فثانوية، لهذا نجد المرزوقي يشير إلى أن العرب كدّت وحاولت جادة إلى تحقيق هذه الأفاق الثلاثة، كما أن لا أحد ينكر أن

تحقيقها يؤدي بالضرورة إلى بناء الأفق المتبقية وتحقيقها، فتكون المتعة الفنية وذلك بالخروقات المتعددة للأفق الكلي.

بقي أن أقول إن عمود الشعر هو بمثابة أفق انتظار في نظرية التلقي المعاصرة إلا أنه أفق انتظار ضيق إن صح التعبير لأن فيه معيارية بحيث يقف عليها الملقي والمتلقي معاً، ومفهوم الأفق بهذا الطرح كان في السنوات الأولى للتلقي، فياوس عدل مفهوم التلقي فيما بعد ليتناسب مع ما كان يرمي إليه من ضرورة إعادة كتابة تاريخ الأدب وفق الأفاق المتعددة عبر الزمن وما صاحب ذلك من خروقات وتعديلات غيرت من الأجناس الأدبية عبر العصور.

أضف إلى هذا «أن خرق الأفق أي جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطالب الأساسي في كل أدب وفي كل عصر، بل إن بعض العصور والمجتمعات كانت جمالية الأدب تتحدد عندها بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء»^[25]. هذا ينطبق على العمود لأن فيه دعوة لالتزام السنة العربية التي تمسك به العرب قروناً، والخارج عن هذه السنة هو بالضرورة مخالف لأفق التوقع جملة وتفصيلاً.

الهوامش

- (1) ينظر نظرية المستقبل مقدمة نقدية، روبرت سي هول، ترجمه محمد عبد الحليم حواد، دار حوار للنشر والتوزيع سور ط1، 1 1992 ص71، وقراءة النص وجماليات لتلقي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، مصر ط1 1996 ص27
- (2) المقدمات وتلقي بدر كاطم المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1 2033 ص33
- (3) هراءة الاخر، هراءة لأن نظرية لتلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي لمعاصر، حسن البند لأمل لمطبعة وانشر ط1 2008 ص28، وينظر نظرية لاستقبال ص77.
- (4) هراءة النص وجماليات لتلقي ص23،
- (5) شرح ديوان الحماسة أبو علي المروقي ت. أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ط1 1991 ص7.
- (6) استقبال النص عند العرب، محمد المازك المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 1999 ص200.
- (7) ينظر معلة قراء ت، مقال بعنوان أفق لتوقع عند ياوس بين الجمالية و تاريخ للدكتور حيدر الدين دغيش العدد 1 2009 ص79.
- (8) ينظر هراءة النص وجماليات لتلقي ص26.
- (9) مجلة علامات في النقد مقال بعنوان النظرية لنقدية ومفهوم أفق لتوقع السيد إبراهيم مج 8 ح 32 ماي 1999 السدي الثقافي جدة ص169
- (10) شرح ديوان الحماسة، ص9.
- (11) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المصطلحات وحماسة أبي تمام إدريس بلبلج مطبعة النجاح لجديدة الرباط ط1 1995 ص446.
- (12) شرح لحماسة، ص9.
- (13) مختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المصطلحات وحماسة أبي تمام ص448
- (14) شرح لحماسة، ص9.
- (15) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المصطلحات وحماسة أبي تمام ص450.
- (16) ينظر مستقبل النص عند العرب ص185، المختارات لشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المصطلحات وحماسة أبي تمام ص451

- (17) شرح لحماسة ص9
- (18) المختارات لشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال التفصيلات وحماسة أبي تمام ص453.
- (19) شرح لحماسة ص10.
- (20) المختارات لشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال التفصيلات وحماسة أبي تمام ص454.
- (21) شرح لحماسة ص11.
- (22) المختارات لشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال التفصيلات وحماسة أبي تمام ص456.
- (23) شرح لحماسة ص11.
- (24) بضر مختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال التفصيلات وحماسة أبي تمام ص459.
- (25) المقام والتلقي، ص36.

الأحلام

(دراسة مقارنة مع آليات تأويل الإبداع الأدبي)

د. حميد لحمداني
كلية الآداب - فاس / المغرب

يعتبر تأويل الأحلام من أغنى حقول علم النفس والتحليل النفسي، وذلك لأنه يقدم للساحث المهتم بقضايا التأويل أهم الآليات التي يمكن استخدامها في فهم الظواهر والمشاهد غير المألوفة، وإذا نحن اعتدنا، على سبيل المثال، جميع الظواهر التحليلية ظواهر غير مألوفة فإنه يتبين لنا إلى أي حد يمكن من نتائج البحث في تأويل الأحلام أن تقدم من الفوائد في فهم غيرها من الظواهر الرمزية، وخاصة الظاهرة الأدبية وإذا كان هذا البحث قد خصص أولاً لدراسة آليات تأويل الأحلام، فإنه مع ذلك يعتبر أن معظم ما يقال عن طبيعة الأحلام ومكونات فهمها، يمكن أن ينطبق إلى حد ما على الأعمال الإبداعية الأدبية، وخاصة تلك التي تمتلئ بالرموز والصور الخيالية غير المألوفة ولا يستبعد تلقي آليات تحليل الأحلام بتلك التي استخدمت في تحليل النتاجات الأدبية عند توظيف انداعي الحر في التأويل أو التفسير بالضد أو بالمعاني المقصودة من الألفاظ أو الأسماء

يتعرض كتاب الأحلام عبر

العصور (١) بحملة من صوب انبويل
الخاصة بالحلم يرجع تاريخها إلى
حوالي ألفي سنة قبل الميلاد، أي منذ
وضع مفتاح الأحلام الهيري الذي عثر
على مخطوطة مختصرة منه دونت
حوالي 1100 سنة قبل الميلاد ونوجر هذه
الضوابط فيما يلي (2)

- التأويل اعتمادا على حياة ونفسية
ومزاج الحالم.

وهذا تأويل تاريخي سيكولوجي، ففي
مفتاح العلوم الهيري تم التمييز بين
نمطين من الأحلام أحلام الناس الطيبين
وأحلام الناس الأشرار، كما تم الاعتماد
على ظروف حياة الحالم، ونموذجه
النحسي، ومزاجه وطبعه

- التأويل عن طريق تداعي الأفكار:
فالحلم بالبستان، يفسر بالسعادة،
والحلم بامرأة تلهوزة يفسر بكثرة
الأولاد، وليست هناك اعتبارية تامة في
مثل هذه التأويلات، فالفكر التأويلي
يعتمد فيها على عناصر "شأن" في
المظهر أو في الانطباع المألوف الذي تخلفه
بعض الظواهر في الذاكرة، كانبطاع
البهجة الذي يجمع بين البستان وحالة
السعادة

- التأويل الترميزي:
وفيه لا يكون بين الرمز ودلالته أية
علاقة تشابه أو احتلاف حواريه
(تنقض على سبيل المثال، بحيث تبدو
العلاقة اعتباطية، كتأويل الحلم بالسمكة،
على سبيل المثال، بالموت، بخلاف تأويل
اللون الأسود بالموت

- التأويل بالتضاد:
كان الحلم وفق هذا النمط من التأويل
يقدم لصاحبه صورة معكوسة عن
الوقائع المشاهدة، أو عن بعض عناصرها
الخاصة والحلم في هذه الحالة ينظر إليه

دائما على أنه متعلق بما سيقع مستقبلا
في حياة الشخص الحالم، على خلاف ما
سيذهب إليه بعض مفسري الأحلام من
العرب في وقت لاحق ومثال التفسير
بالتضاد الحلم بالموت، فقد اعتبر أحيانا
إشارة إلى حياة مديدة.

- التأويل اعتمادا على التلاعب
بالألفاظ والأصوات:

تمتزح في هذا النمط التأويلي تداعيات
الأفكار وكذا التشابهات ابعية، ولكن
الطابع العالبي فيه هو التأويل الاعتباطي
كما يمكن وصف التشابهات بأنها خفية
ومرعبة. يتعلق هذا النمط في معظم
الأحيان بالألفاظ أو أصوات متميزة في
الحلم تكون لها مكانة بارزة فيه. ومن
أحلام التشابه المرهف قوبهم: «حين يحلم
أحدهم أنه يأكل حنزا أبيض، فتلك إشارة
مليحة بأنه سينعم بمظهر مشرق» (3)

وإذا نحن أخذنا كتاب تفسير الأحلام
للشهرستاني، فسجد فيه جميع أنماط
التعبر (4) التي كانت معتمدة في تفسير
الأحلام القديمة، بل جميع مستويات
التأويل التي اعتمدت في تفسير القرآن
الكريم، فإلى جانب

- التفسير بالاسماء، وهو ما دعاه ابن
قتيبة «الكنية

- والتأويل بالمعنى أي التأويل
الاستعاري، فالأترج يؤول بالنفاق
لمحالة طاهره باطنه

- ثم التأويل بالمثل الساثر وهو نفسه
التأويل اعتمادا على كلام العرب عبد ابن
قتيبة (5)

- والتأويل بالمأثور من كلام الأبياء
والحكماء.

- والتأويل بالضد، وهو ما دعاه ابن
قتيبة التأويل بالمقلوب

- والتأويل اعتمادا على ما جاء في

كتاب الله، إذ يمثل «كتاب ابن سيرين بتأويل الأحلام اعتماداً على آيات قرآنية متعددة ومثال تأويله هذا قوله بأن الحلم بالصعود في السلم إقامة البينة لقوله تعالى «أوسلما في السماء فتأتيهم سانية» (6)

قلنا إلى جانب استخدام ابن سيرين لجميع هذه الأنماط من التأويل في مجال تفسير الأحلام نراه يعتمد أيضاً على وسائل أخرى منها

ـ **تعبير الحلم بالوقت؛** قرؤية العيل على سبيل المثال في ضوء النهار معناه أن المرء سيطلق أمراته أو أن سيصيبه سوء سببها وهذا تلاحظ الاعتباطية في وصح صبور هـ ولعل مثير هذه التأويلات كانت مسبوقة عميقاً كثيراً من الباحثين من الاهتمام بهـ في الأحلام ما سامت بهـ في تأويلها تأخذ المنطقية في التعليل والاستنتاج غير أنه لا بد من الإشارة إلى ما ذكره بالجهود الذي قام به ابن سيرين لتفريط البحث في الأحلام من محال البحث في العلوم الإنسانية الأخرى وجعله عدماً جديراً بالاهتمام ولعل من المقاييس الموضوعية التي اعتمدها في هذا الصدد

ـ **تأويل الأحلام اعتماداً على نفسية الحالم ومشاغله ومعارفه؛**

وهذا مقياس لا يرجع إلى نص الحلم وحده بل يعتمد على حياة صاحبه من أجل إضاءة الزوايا الخفية في نص الحلم. جاء في كتاب تفسير الأحلام المنسوب إلى ابن سيرين أنه كان إذا سردت عليه «رؤيا مكث فيها ملياً من النهار يسأل صاحبها عن حاله ونفسه وصناعته وعن قومه ومعيشته، وعن المعروف عنده والجهول منه، ولا يدع شيئاً يستدل به ويستشهد به على المسألة إلا طب

علمه» (7) ويبدو أن تحليل الأحلام في الثقافة العربية كان متقدماً من هذه الناحية التي تربط النص بصاحبه على جميع المستويات، وهو ما لم يتم إجازته بهذه الدقة في مجال الأعمال الأدبية. ومن الطبيعي أن يحتل الاستدلال في هذه الطريقة من الحالم وحلمه مكانة أساسية في التأويل..

ـ **التأويل اعتماداً على البنية العامة المنتظمة للحلم:**

اهتم ابن سيرين كثيراً بوحدة النص الحلمي، حتى أن صحته لا تكتمل إلا بحضور جميع العناصر جنباً إلى جنب، وهو يعتبر أن الزيادة أو النقصان في الحلم من قبل سارده تؤدي إلى حدوث خلل فيه، كما أنه راعى ضرورة الحفاظ أيضاً على ترتيب العناصر كما جاءت في الحلم

« وإن وجدت الرؤيا تحتل معيين بصورتين صورت أيهما أولى بالفاظها، فإن كان الأولى أطولها فحملتها عليه وإن كانت الثانية أطولها فحملتها عليها وفي خلالها أمور لا تنتظم ألفت حشوها وفصدت لصحيح منها، وإن رأيت الرؤيا كلها مختلطة لا تلتزم على الأصول علمت أنها أصغت أحلام» (8)

وبن سيرين يقدم النصيحة أيضاً للحالم باعتباره المستفيد الأول من تأويل حلمه فيقول، «وينبغي لصاحب الرؤيا أن يتحرى الصدق ولا يدخل في الرؤيا ما لم ير فيها، فيفسد رؤياه ويغش نفسه» (9)

ـ **التأويل بالنقص:**

وهذا له علاقة بتأويل الأحلام اعتماداً على نفسية ومشغل الحالم، فالحلم في نظر ابن سيرين له رتباط شديد بتأويله ومقاصد الحلم واهتماماته الخاصة جاء في كتاب تفسير الأحلام على لسان ابن

قتيبة أنه عليك أيها العابر (أي مفسر الأحلام) إذا عجزت عن تأويل رؤيا أحدهم أن يسأل «الرجل عن ضميره في سفره إن رأى سفراً، وفي صيده إن رأى صيداً، وفي كلامه إن رأى الكلام، ثم قضيت بالصمير، فإن لم يكن هناك ضمير أخذت بالأشياء على ما بينت لك» (10)

البحث عن المقصدية الكامنة للحلم من خلال اهتماماته وطموحاته وما يشغل باله (= الضمير) هو معادل للبحث عن المعنى من خلال مقصدية المتكلم في محال الإبداع الأدبي شعراً كان أم نثراً كل هذا يؤكد أن تأويل الأحلام في الثقافة العربية كان في معظم الأحيان يعطي للحلم دوراً أساسياً في الحياة الخاصة للإنسان ويجعله وثيق صلة بسلوك اليومي ويعكس هذا التصور أيضاً كيف أن الحلم يمثل مجالاً تتجسّد من خلاله طموحات الأفراد ورغباتهم الممؤنة. والأكثر أهمية من كل هذا هو أن سيرين اعتبر الحلم أيضاً تعبيراً عن الرغبات التي يرفضها المجتمع، وخاصة ما هو متعلق منها بما سماه العورات، وهذه إشارة واضحة للمجال الجنسي، ولذلك يوصي العابر بأن يحافظ على سر المهنة. «واستر ما يرد عليك من الرؤيا في التأويل من أسرار المسلمين وعوراتهم، ولا تخبر بها إلا صاحبها، ولا تنطق بها عند غيره، ولا تحكها عنه ولا تسمه فيها إن ذكرتها. ولا تحث عن أحد... رؤيا إن كان فيها عورة يكرهها، فإنك إن فعلت ذلك اعتبت صاحبها» (11)

هكذا يتبين إلى أي حد كانت الأحلام في الثقافة العربية ينظر إليها على أنها أمر جدي يستحق العناية والاجتهاد في التأويل والحرص على أخلاق المهنة عند

التعرف على عورات الناس. كانت الأحلام في نظر ابن سيرين محملة بالأسرار الشخصية لأنها كانت متجذرة العلاقة بالحياة الفردية

– التأويل بالسياق واهتمامات العصر:

إن كتاب تفسير الأحلام المنسوب لابن سيرين يبهز بمنهجية الخاصة في تعبير الأحلام، بحيث لا يعتقد أنه قد اجتمع في دراسة النصوص الأدبية في تاريخ البحث النقدي العربي القديم من الحوالب النصية والنفسية والاجتماعية في آن واحد ما اجتمع من ذلك في تفسير الأحلام. واعتقد أن ابن سيرين كان يمتلك في هذا الإطار حساً تاريخياً وجدلياً عز نظيره في النقد الأدبي. في هذا السياق نحدّد لديه بعض الملاحظات العقيمة، منها أنه كان لا يعتقد بالنمطية الدائمة لتأويل الرموز في الأحلام مثل ما كانت توحى به بعض القواميس الخاصة بوصف القواسم الثابتة لتفسير الرموز والمشاهد الحثمية إنه يرى أن مضامين رموز الأحلام تتغير، ولذلك ينبغي أن يلاحق تعبيرها ما يطرأ من تبدل في أحوال الناس ومشاكلهم

«واعلم أنه لم يتغير من أصول الرؤيا القديمة شيء، ولكن تغيرت حالات الناس وهمهم وآدابهم وإيثارهم وأمر دنياهم على آخرتهم (.)» وقد كان أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم يرون التمر فيتأولونه حلاوة دينهم، ويرون العسل فيتأولونه قراءة القرآن والعلم والبر وحلاوة ذلك في قلوبهم قصصت الحلاوة اليوم والهمة في عامة الناس في دنياهم وغصارتها إلا القليل» (12)

تتأكد خبرة ابن سيرين الاجتماعية في مجال التأويل أيضاً، عندما نراه ينبه العابرين بأن تأويل الرموز والمشاهد

الحلمية ينبغي أن يراعي الفروق الاجتماعية بين الأفراد، فجميع القيم والدلالات تختلف تبعا للمستوى الاجتماعي، وهكذا فلا ينبغي على العابر «أن يفسر رؤيا السلطان حسب رؤيا الرعية، فإن الرؤية تختلف باختلاف أحوال صاحبها» (13)

وكان ابن عربي يعتبر الرمز الحلمى قابلا لاتحاد جميع الدلالات الممكنة تبعا للشخصية الحاملة، فالصور الحلمية قد تكون واحدة عند عدد من الناس ولكن ما تدل عليه يختلف من شخص إلى آخر والأحلام تؤخذ عنده بجدية لأنها تعبر عن الحقائق الإلهية وهي فوق ذلك مثيلة الوحي. أما المعاني في الحلم فلا تظهر بصورها الحقيقية وإنما تنقل إلى أشياء موجودات أخرى تتمثل فيها. ولا يمكن معرفة العلاقة بين الأشياء وصورها الحقيقية إلا بالأوثر، كما ترى تحسد العلم في صورة اللين هو يكون التلقين حجاجيا استدلاليا فتقول «ذلك إن اللين أول غذاء البدن فتتمثل أول غذاء الروح وهو العلم النافع العطري بصورته» (14) وإذا اعتبرنا مؤول الأحلام متلقيا، لأنه يستقبل نصا لغويا يحكيه الحالم، فإن ابن سيرين يشترط أن يكون المؤول مؤهلا للقيام بمهمته، ولا يحصل ذلك إلا إذا كان متوفرا على قدرات خاصة تجعله يقلب وجوه الحلم من أجل استخراج المعنى الخفي. يلخص هذه الشروط فيما يلي

«يحتاج العابر إلى أن يكون (.) أدبيا ذكيا فطنا تقيا عارفا بحالات الناس وشماظهم وأقدارهم وهيئاتهم، يراعي ما تبدل وتتغير فيه العادة عند الشتاء إذا ارتحل، ومع الصيف إذا دخل، عارفا بالآزمنة وأمطارها ومضارها، وبأوقات

ركوب البحار وأوقات ارتحالها، وعادة البلدان وأهبا وخواصها، وما يناسب كل بلدة وما يجيء من ناحيتها» (14)

يؤكد شرط الموسوعية إن مهمة تأويل الحلم عند ابن سيرين لا تختلف عن المهمات العلمية الأخرى، مما يدل أيضا على أنه كن ينظر إلى مجال الأحلام نظرة جدية تعتبره من الأحوال السيكولوجية المساهمة بفعالية في مجموع النشاط الإنساني والمتصلة به أوثق اتصال وإذا كان أكد سابقا على ارتباط الحلم برغبات الحالم وظروفه الاجتماعية، فإنه هنا يوثق الصلة بين الحلم والبيئة وأحوالها والعادات والتقاليد والطبائع. كل هذا يقيد أن الحلم حتى وإن كان واحدا فإن انتماءه إلى شخص معين وبيئته محددة وظروف اجتماعية خاصة يؤدي حتم إلى ضرورة تأويله بصورة مغايرة تبعا لهذا الاختلاف، ولا يكفي أن يظن أن ذلك وحده، إذ يضيف إلى

«فهم المؤلف جواب أخرى ينبغي أن

يعبر معاني الفرس الكريم وأمثاله

أن يعرف تأويلات الرسول في بعض أحاديثه

أن يعرف أمثال الأنبياء الآخرين والحكماء

أن يكون مطلعاً على الأمثال المبتدلة، كقول إبراهيم عليه السلام لإسماعيل، «غير أسكفة» أي طلق زوجتك. وفي هذه

المنطقة بالذات ينتبه ابن سيرين إلى طبيعة الحلم الترميزية، فأحلام الناس توظف مجموع الدخيرة الثقافية والرمزية المتداولة في المجتمع، وإذا لم يكن المؤول عارفا بها فإنه لن يستطيع النهوض بمهمته على الوجه الصحيح.

واسعة بحياة الحالم الخاصة وطروقه
وبيئته إن فهم الحلم عنده لا يمكن أن يتم
إلا في نصاق سياقه الخاص (18)

كأن فرويد يشير إلى وجود نمطية في
تأويل بعض الرموز التي تحتفظ بدلالات
معينة (19)، إلا أنه لا يرى أنها غير قابلة
لاتخاذ معانٍ مختلفة، بل قد تخرج عن
دلالاتها النمطية في أحلام خاصة، وهذا
بالتحديد ما كان يأخذه ابن سيرين فهو
يعطي أيضا للأشياء المدورة دلالات
ثنوية كالدواة، كما يعطي للأشياء
استقيمة دلالات ذكورية كالقلم، ويرى
في نفس الوقت أن القلم قد يدل على
السلطة واللسان والسيف، والعلم.. الخ
أما الدواة فقد تدل على قرحة في الجسد
أو على شأن من قبل الولد. الخ. (20)
وتقتضي هذه المرونة في التأويل دائما
ضرورة مراعاة تيسر الأحوال.

لأن أهمية المتقي سواء بالنسبة
لأنه لا يرى أهمية للنسبة لفرويد من كونه
يتعاطف مع موضوعه، كما يحدث
بالنسبة لمتقي الإبداع الأدبي، بل من
كونه يحاور فهم الحلم وتقديم تأويل
متسق يكشف غوامضه إن الحلم مادة
خام لاستخدام الفكر والحدس على
السواء من أجل بلوغ التأويل
الصحيح. (21)

قارئ الإبداع الأدبي في رأي فرويد
شخص متواطئ مع المبدع، لأنه يلتقي
الإبداع بقصد إشباع الرغبات المكبوتة،
أما قارئ الحلم فلن يجد فيه إلا عالم
خاصا بصاحبه، عليه أن يتعرف على
عناصره ويفهم دلالاتها (22) ولا يمكن أن
يتوصل إلى ذلك إلا بامتلاكه معرفة
وحدا وفراصة

وقد يبدو أن الحلم والإبداع الأدبي
شتركان في كونهما بالنسبة للمرسل

أن يكون ذا معرفة بالأشعارات
المعاني الرمزية أيضا أو تلك التي تسد
فيها معانٍ محددة إلى أشياء معينة

كل ما قدمناه حتى الآن ليس أن نظرية
الأحلام وتأويلها عند ابن سيرين هي
نظرية ديناميكية على عكس التطور
السكوني الذي عُرف من قبل أو ظل
متداول في الحقل الشعبي إلى الآن،
وتقتضي النظرة الدينامية للحلم بأن
تكون هناك تعددية في تأويل الرموز
والمشاهد الحلمية حسب اختلاف
الأشخاص والبيئات والظروف
الاجتماعية. ونجد في كتاب تفسير
الأحلام مثالا جيدا لتوضيح هذه
الدينامية في تأويل الأحلام، وهو مثال
الرمانة يقول ابن سيرين

«فهو بالنسبة للسلطان كورة يملكها
أو مدينة يلي عليها، يكون قشرها جدارها
أو سورها، وحبها أهلها.

وتكون للتاجر داره التي فيها أهله أو
حمامه أو فندقه أو سقيته لموقرة (أي
الكثيرة الحفل) بالناس والأموال هي
وسط الماء أو دكانه العامر أو كتبه
المملوءة بالغلمان أو كيسه الذي فيه
دراهمه ودنانيره.

وقد تكون للعالم أو العابد الناسك
كتابه ومصحفه، وقشرها أوراقه، وحبها
كتابه الذي به صلاحه

وقد تكون للعزب الزوجة بمالها
وجمالها، أو جارية بخاتمتها يلتذ بها عند
افتضاها.

وقد تكون للحامل ابنة محجوبة في
مشماتها ورحمها ودمها» (17)

وتجد لدى فرويد أفكارا قريبا مما كان
ابن سيرين قد توصل إليه منذ القدم كان
يظهر أيضا إلى الحلم كناية رمزية قابلة
للتأويل. كما كان يشترط أيضا معرفة

و الحال صيغتان متباينتان للتعبير عن رغبات لاشعورية، ولكنهم في الاستقبال من قبل الغير يختلفن من حيث أن مستقبل الحلم مبهم في عملية الفهم، بينما ينصح مستقبل الإبداع أساسا في مسار تفاعلي مع النص الأول هدفه الأساسي معرفي. والثاني معرض للاندماج والإسقاط الذاتي وإذا ما كان الإبداع الأدبي لا يخلو من الدوافع لاشعورية فإنه إلى جانب ذلك يعبر عن الرغبات المباشرة للشعور على خلاف الحلم الذي يمكن القول بأنه نشاط ذهني لا إرادي متخصص في التعبير الرمزي عن خبايا اللاوعي. (23) ولكنه يأخذ مواد بناء عالمه من بقايا أحداث النهار في حياة الحال لكي يكون هناك حلم ما في نظر فرويد لا بد من وجود تعاون رغبة هي على الدوام ذات طابع لاشعوري، فهي التي تمش القوة المحركة له، بينما تقدم له الأحداث اليومية المادة التي يبني بها عالمه الخاص (24) ومن الجدير بالذكر أن الاتجاه السريالي في الأدب حاول أن يقرب المسافة بين الحلم والوعي الأدبي حينما تحدث عن إمكانية ممارسة ما سمي بالكتابة الآلية التي تجمع بين إرادة الفعل ومبادرة اللاوعي على صعيد واحد (25) هذا الموقف يماثل إلى حد كبير موقف بشار الذي يعتبر أحلام المنام بمثابة ضياع الذات وتشتت وجودها، ولذلك فهو يعطي لحلم اليقظة أهمية بالغة لأنه قادر على صياغة الكوحيات الذاتية وأكثر ما يتحلى ذلك في خلق الصور في مجال الكتابة الشعرية (26)

ورغم هذا كله فإن من خصائص الحلم أنه أيضا معروض على صاحبه كموضوع للتلقي أثناء جريانه في اننام، ولهذا السبب يظل جانب من وعينا

مستيقنا للقيام بمهمة الاستقبال، وهو ما يجعلنا قادرين أحيانا على حكي تفاصيل أحلامنا بعد اليقظة التامة ومن هذه الناحية ألا تعبر أحلامنا عن قسط مهم من حضورنا الوجودي؟ وإذا كانت درجات يقطتنا في المنام متفاوتة، بحيث ينعكس ذلك في مستوى قوة أو ضعف تذكرنا للتفصيل، فإن شكلا من أشكال الاستقبال، ومع ذلك، يتم في لحظة حريان الحلم وقد يكون ذلك مصحوبا بانفعالات واندماجات شبيهة تماما باندماج المبدع مع ما ينتجه من أدب أو باندماج المتلقي مع ما يقرؤه من نصوص. وهكذا فلا يمكن فصل تلقي حلم، على الأقل بالنسبة لصاحبه عن مصامين الرغبات اللاشعورية، كما أن بفعالات الحارثة بالحالم أثناء الحلم نفسه أو عند البقطة حينما يحاول أن يجرب إعادة فهم حلمه وكل ما يصاحب ذلك من تحولات وروايات، يفيد أن التلقي الذاتي للحلم يحدث إلى حد ما تلقي أنماط الإبداع بشكل عام

ليست للحلم رغم كل شيء قوة متعددة إلى شخص آخر غير الحلم نفسه، فالحالم هو وحده الذي شاهد الحلم وهو المعنى الأول به، أما الآخرون بمن فيهم العابر نفسه إما يتلقون رواية لغوية عن الحلم، قد تكون تدخلت فيها سلطة الرقابة وعيرتها عن طبيعتها الأصلية هذا ما يجعل المتلقي يوجه كل اهتمامه نحو إعادة بناء الحلم وعمله هنا يكاد يكون مثل عمل محقق النصوص الأدبية الذي يسخر كل ملكاته للبحث التقني الترميمي كما يستخدم جميع ملكات المقارنة والتحليل والاستنتاج عند الانتقال إلى تقديم تأويل منسجم مع المعطيات. إنه في جميع الأحوال يكون

محبباً على جعل الحلم موضوعاً للنحت وليس مادةً للنعاطف.

من السهولة بمكان أن نلاحظ عدم الاكتراث واللامبالاة التي يقابل بها حكي الأحلام للأعيار من الناس. فإذا كان التلقي الشكلي يحصل عند الاستماع إلى الأحلام، فإن التجاوب يبقى محدوداً، لأن ميكانزمات الحلم غير معروفة لدى أغلب الناس. وهكذا فإما أن يعرض عن الحلم كناية إهمال مناقشة محتواه (27)، وإما أن يتفنى سوءه في الأوساط الشعبية وعيرها بالفاظ مسكوكة ولا يزال الاهتمام بالأحلام وتلقيها محصوراً في أشخاص مؤهلين لذلك، وهم على طرفي نقيض «عابرون مجتهدون أو مشغورون».

أما علم النفس الحديث فيؤكد على ضرورة توفر الباحث على خبرة واسعة بتاريخ تفسير الأحلام وسيكون لوجيا الإنسان فلا يمكن تأويل الحلم في نظر فرويد - إلا إذا فهمت الحكمة المستفادة من انشغاله، ومنها -
- التكثيف،

ويعبر عنه بالتفاوت الموحود بين الشكل والمحتوى في الحلم، إذ يبدو شكل الحلم وكأنه يصيق بقرارة المعاني التي يحتوي عليها (28) هذا يد على أن المشاهد والرموز التي تنتفي بطريقة لا إرادية بتشكيل عناصر الحلم، تعمل دائماً على تكثيف التجربة الواقعية بجوانبها النفسية والخارجية وإدراجها في نسق إحراج جديد يفتح بعض الافاق المجاوزة للتجربة نفسها إما في اتجاه التخويف أو انتحبيب أو النصيحة. ويعتقد فرويد أننا لا نكون دائماً متيقنين بأن هذا الحلم أو ذاك قد قدم له التفسير الكامل، فاحتمال أن يكون الحلم معنى آخر غير الذي

اقترحناه، أمر وارد على الدوام (29) ورغم أن هذا الباحث النفسي الح يدوره على التمييز بين تلقي الأحلام وتلقي الأعمى لا رب له لي تترك فرصة كبيرة للتأويلات الذاتية، فإنه هنا بالتحديد يفسح المجال للحل مفسر الأحلام أمام إمكانية أن تكون تأويلاته متأثرة هي لا حري بنزوعات ورغبات شخصية، أو على أقل تقدير، مجانبية للصواب في تحليل عناصر الحلم. على أن يؤكد من جانب آخر أن أغلب التعليقات التي يدلي بها الحالمون أنفسهم في اليقظة، بما تتضمنه أيضاً من تداعيات، تكون لها علاقة مع المضامين الحقيقية للحلم (30) وقد يلعب التكثيف نفسه دوراً في تحريك التداعيات في ذهن الحالم بعد اليقظة

- سر

- النفس

بتطلب تأويل الحلم أيضاً فهم ميكانزم عملية نفسية مباشرة عن الطابع الترميزي للوقائع المشاهدة، فأغلب معاني الحلم لا تعرض إلا من خلال مظاهر أخرى ذات طابع تمثيلي (31). ويدعو ميكانزم العقل إلى ضرورة الاستعانة بحياة الحالم، فهي المفتاح الأساسي لتأويل حلمه وقد أدرك جميع المهتمين في الثقافة العربية هذه الخاصية التي يعتمد عليها الحلم لباء عوالمه ذات الطبيعة الرمزية -
- غياب الروابط -

شبه الحلم في هذا الجانب الفنون القصصية الحديثة والمعاصرة التي تتلاعب بالآزمنة فتعمل على تفكيك القصة إلى لوحات غير مترابطة ولا خاضعة للترتيب المنطقي وإذا كان الفن القصصي يقدم عدداً من الإشارات الدالة التي تمكن القارئ من إعادة ترتيب

«فإذا كنتُ ولدت في هذا المنزل وهذا الحو الوضع، فإنني أنحدر من سلالة عالية» (33)

- المشابهة والتعيين:

يستخدم الحلم، مثله في ذلك مثل الإبداع، علاقات المشابهة، لكن دون أي حضور يذكر لأداة التشبيه. والغريب هي الأمر أن المشابهة في الحلم تستدعي تلقائياً الاعتماد على المحاورة وتداخل الصور مع بعضها البعض، فإذا حلت صورة شخص في صورة شخص آخر، فمعنى ذلك أن الغاية هي عقد علاقة شبه بينهما ينسغي البحث عنها دائم بمساعدة السياق. والعالب أن تكون علاقة المشابهة في الطابع أو الصفات الخلقية. أما التعيين فهو قيام شخص متمثل دور شخص حي، غالب ما يكون هو الحال نفسه. وقد أصر فرويد على الطابع الذاتي للحلم حين قال: «لقد علمتني خبرة لم أجدها سبقت» أن الحلم يدور حول الحال نفسه. فالأحلام على أُنانية مطلقة، وإذا تأملنا في حلمي -توى الحلم- بل ظهر شخص حر عريب جاري ان اصرص وأنا مطمئن، أن أناني يكمن مستترا وراء ذلك الشخص الآخر بواسطة التعيين» (33)

لقد زاد اهتمام علم النفس بالأحلام وبدورها في الدراسات النفسية الحديثة، ويمكن الإشارة إلى اتجاهين يقدمان تصوراً جديداً. اتجاه متصل بنظرية الذكاء الاصطناعي، ينظر إلى الأحلام باعتبارها عمليات تنظيمية أساسية يقوم بها الدماغ لحظة النوم لإعادة الحيوية لوظائف الفكر عند اليقظة ويشبه عمل الدماغ في هذه النظرية بنظام الحواسيب الذي يعتمد على عمليات تنظيم الخانات والمسح من

القصة وفق نظامها الطبيعي، فإن الحلم لا يقدم أبداً مثل هذه الإشارات، حيث تترك هذه المهمة للمتلقى نفسه مستعياً في ذلك بالضرورة بحواره مع الحال نفسه. ونعتقد أن الحلم يشبه إلى حد بعيد اللوحات التشكيلية المعاصرة، خاصة تلك التي تعتمد على الأشكال والتلوينات المجردة، مما يستدعي بالضرورة تدخل المشاهد لإضفاء المعنى وخلق الروابط استناداً إلى ثقافته الخاصة ولكن ثقافة مؤول الأحلام، وإن كانت تعمل في الخلفية على الدوام فإنها لا تكون هي مصدر خلق الروابط وإضفاء المعنى، فقد قلنا إن حياة الحال هي وحدها القادرة على مده بمعاتب فهم حلمه ويرى فرويد أنه لا مفر من القور بأن الحلم «لا يملك أي وسيلة يصور بها هذه العلاقات المطفية فهو في معظم الأحيان يفعل كل هذه الحروف» (يق الروابط التالية إذا، لأنه، أكثر، وعدم أمم، أو... إلى غير ذلك من الروابط) ولا يستبقي من الأفكار سوى «محتواها لشيء» يصوغ منه صوغه وعلى التفسير أن يسترجع ما أعدمه عمل الحلم من الروابط المطفية» (32)

إن غيب الروابط في الحلم لا يعني أنها غير موجودة أصلاً فهي وحدها التي تنقى في حورة السياق والسياق هنا هو دائما الحياة الخاصة للحال. ولا ينجح المؤول في الوصول إلى حقيقة الحلم إلا بواسطة ربط العلاقة بين الحلم وسياقه الخاص كان فرويد يؤول أغلب الأحلام بجملة مفيدة يكون قسمها الأول جملة شرطية والقسم الثاني جملة الشرط.. هكذا أول حلمي لإحدى مريضاته وتدعى «إرما» بالحلمة اشروطية التالية

بالنسبة للممثلين الذي يعيشون أدوارهم في حالة اندماج حقيقي أم بالنسبة للمشاهدين الذين يحررون ذواتهم من ضغوط الحياة اليومية. وهذا يذكرنا أيضا بفكرة التطهير التي تحدث عنها أرسطو منذ أمد بعيد. ويمكننا أن نتساءل مع ذلك ألا تقوم جميع أنماط الإبداع الأدبي (بما فيها القصص والأشعار) يمثل هذه الوظائف في حياة الناس؟ ثم ألا يحرر الجميع أنفسهم كتاب وقراء من مشكلات الحياة اليومية ومحيطاتها؟ ألا يؤدي الإبداع والحلم على السواء أيضا دور إعادة تحديد حيوية الإنسان لمواجهة أعباء الحياة العاتية؟

رغم كل ما تبين لنا من علاقات متداخلة بين الأحلام والإبداعات الأدبية وما يتصل بذلك من آليات التأويل، فإن ميدان الحلم لا يزال الآن لا يحظى بالاهتمام الذي تحظى به النتاجات التخيلية الأخرى. نظرا لطبيعته المفرقة في التجريد. وإذا كان المختصون في علم النفس والتحليل النفسي قد قدموا لنا معلومات كثيرة عن طبيعة الأحلام وعلاقتها بالذات الحاملة، فإنهم إلى جانب ذلك علمونا أشياء كثيرة تخص آليات تأويل الحلم. ولا شك أن ميدان النقد الأدبي في حاجة ماسة لاستخدام هذه المعرفة في تحليل الأعمال الأدبية التي تكثف حضور العناصر الرمزية بالإضافة إلى حضور الأحلام نفسها. وقد كان فرويد على وعي تام بهذا التداخل بين مجالي الحلم والإبداع الأدبي، مما جعله يستغل كل المعارف التي نتجت عن تجربته الطويلة في مجال التنظير للأحلام لتحليل أعمال روائية، نذكر منها تحليله المشهور لرواية غرانيقا.

أجل الحفاظ على الكفاءة والسرعة في أداء الوظائف المقررة، وهذه العملية ضرورية بين الحين والآخر. وهكذا يعتقد عالم النفس البريطاني كريستوفر ايقانز بأن الحلم يمكن العقل من التكيف اليومي واستيعاب مواقف الرفض أو الإهمال وذلك لمواجهة المواقف المتغيرة في عالم اليقظة (35). ولا ينظر إلى الحلم في هذا التصور مع ذلك من حيث أن له قيمة في ذاته، بل من حيث أن له وظائف تلقائية منظمة للنشاط الذهني، ونظرة إلى هذه الوظائف في حد ذاتها بأنها تتسم بالعشوائية وغياب المغزى، ولذلك لم تكن هناك حاجة للحديث عن آليات التأويل.

واتجاه متصل بالنظرية الجشطالتيّة، وتبقى هذه النظرية على المغزى الأساسي لوظائف الحلم وعلاقتها بالشخصية ودورها في تصحيح مسار حياتها، كما تنظر إليه باعتباره مؤشرا على أعمال غير مكتملة لدى الشخصية الحاملة، ولذلك فهو بمثابة هدية من اللاوعي رهن إشارة الذات لإحداث التوازن الضروري لحياتها من أجل تحرير كل الإمكانيات التي كانت معطلة بسبب القيود في حياتها اليومية. (36) أما آلية تحليل الحلم حسب هذا التصور فتقتضي إجراء حواريا في عالم اليقظة يساعد الذات على إعادة اختبار تجربة الحلم والوقوف على أهم تفاصيلها من أجل تجاوز العقبات التي كانت تعطل فهم مدلوله، فمن شأن هذه المواجهة السلوكية المباشرة أن تجعل الحالم يقتحم المناطق المغتربة في ذاته. (37)

بإمكاننا هنا أن نعقد مقارنة بين الجلسات التي ينظمها عالم النفس السلوكي مع زبائنه المعالجين وقد يدفعهم إلى إعادة تمثيل أدوارهم في أحلامهم، بالدور الذي يقوم به المسرح سواء

- (1) م. بونفركز وج. سانتنر: الأحلام عبر العصور (معجم تفسير الأحلام)، دار النهار للنشر، ترجمة كميل داغر 1983.
- (2) نفسه، ص: 17-18.
- (3) نفسه، ص: 18.
- (4) يستخدم مصطلح التعبير عند ابن سيرين وغيره من المهتمين بتفسير الأحلام في الثقافة العربية للدلالة على تأويل الأحلام، ومنه «العاير» أي الشخص المهتم بتأويل الأحلام.
- (5) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية (تاريخ مقدمة المحقق: 1954)، ص: 10، من النص المحقق.
- (6) ابن سيرين: تفسير الأحلام، دار مكتبة الحياة، بيروت (لؤلؤ سنة الطبع)، ص: 28-29، وانظر أيضا ص: 403.
- (7) نفسه: 45.
- (8، 9، 10) نفسه، ص: 41-43.
- (11) نفسه، ص: 45.
- (12) نفسه، ص: 47.
- (13) نفسه، ص: 61.
- (14) شرح فصوص الحكم للقاشاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ط: 3، ص: 133-136.
- (15) ابن سيرين: تفسير الأحلام، ص: 32.
- (16) نفسه، ص: 28-29.
- (17) نفسه، ص: 31.
- (18) فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، ط: 2، 1962، ص: 360.
- (19) نفسه، ص: 360-361.
- (20) ابن سيرين: تفسير الأحلام، ص: 515-516.
- (21) فرويد: تفسير الأحلام، ص: 127.
- (22) فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي، ط: 1، دار الطليعة، بيروت 1981، ص: 88.
- (23) د. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص: 95.
- (24) فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، ط: 1، بيروت 1978، ص: 105.
- (25) ميشال كاروج: اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، ترجمة الياس بدوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1973، ص: 262.
- (26) غاستون باشلار: أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 1، 1991، ص: 265.
- (27) نفسه، ص: 130-131.
- (28) فرويد: تفسير الأحلام، ص: 292.
- (29، 30) نفسه، ص: 292-294.
- (31) نفسه، ص: 317.
- (32) نفسه، ص: 323.
- (33) نفسه، ص: 326.
- (34) نفسه، ص: 333.
- (35) ستيوارت هورولد: عوالم الحلم، ترجمة ريم العيسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 1، 1992، ص: 72-73.
- (36) نفسه، ص: 99.
- (37) نفسه، ص: 100.

آلة التناس

زهور حزام

كاتبه من الطبريا



■ يتشكل النص الأدبي بين ذاتين خاضعتين لشروط مرسو اقتصادية وثقافية من جهة الذات الكاتبة التي تعمل على تأسيس مقول أدبي وفق مرسوم تبتنيه، وتطرح في مناه غير نظام من الملامات، ومن جهة ثالثة تخضع هذه العملية التناسية لذات مرتمة ومرجحة لنظام الكتابة تبعاً لمصلحتها (الذات القارئة).

مخلصات تشكل الفات الكتابة

إنها كذات تعيش وسط مجتمع خاضع لنظام اقتصادي معين، وغرض عليها تواصلها مع الآخر استخدام مؤسسات عديدة يومياً ينتج عنه ما سماه تودوروف «Todorov» في كتابه عن ياختين «Bakhtine» والمبدأ الحوارية «Principe dialogues» بالملاد الثاني، أي الميلاد الاجتماعي الذي يكرم الفرد الاندماج في المجتمع عبر التواصل مع بنياته من خلال جسر الكلمة، الشيء الذي يؤدي إلى امتلاء معجمه بكلمات ومصطلحات جديدة، وامتلاء فكره بمفاهيم وتقضايا عدة. بشكل كل ذلك نصلها مخزنها ذاكرته التي تصاب بصراع من جراء هذا الامتلاء، تتحول إبداع نظام لمراكمتها التي تأخذ حالة تحفظها كناية شكل الإبداع (رواية، مسرح، شعر...) أو النقد (مقالات، دراسات...) أو غير ذلك من أشكال المكتوب. وحتى تكتمل مشروعية هذا النص، فإنه يستدعي طرفاً يؤسس هويته الفعلية عبر استهلاكه أي قراءته. هنا يدخل الوجه الثاني في عملية الإنتاج، والذي كان قد ساهم في ترميم النص بشكل ضمني من خلال حضوره عند الذات الكاتبة. فوجوده يخرق بنيات النص، وهذا يعني أن صيغ القراءة مدججة في صيغ الكتابة عبر التواجد الضمني للذات القارئة. ما يمكن استخلاصه من هذا كله هو أن النص المنتج ليس بكرة، ولم ينشأ من فراغ، وإنما خاضع في ولائته لصور متشعبة ومختلفة الحقوق المرجعية تعود أساساً إلى تكوين الذات الكاتبة من جهة، والذات القارئة التي بمجرد ما تعلن عن هوية النص المكتوب من خلال عملية القراءة،

حتى تكشف عن عناصر مخفية سابقاً، وقد دخلت في علاقات بنوية في النص. هذا يعني، أن كل نص ينبغي على خصوص سابقه، وكل نص يرجع ضمنياً إلى أعمال سابقة. نجد أن الشعرية القديمة لم تنف متاملة في هذه العملية الاحتشائية لتصوص سابقه، وإنما اكتفت بوصفها من خلال تسميات عامة: كالصائد، والأصغر، والمعارضة، والمحاكاة، والسرقة الأدبية خاصة في النقد العربي القديم. وهذا ما جعل الشعرية الحديثة تأخذ زبياً طويلاً لوصف هذه العملية من جهة، وتفتتها عبر تحديدها داخل النص من خلال مظهراتها الشكلية، ووظائفها النصية. وأدرك هذه العملية جاء بعد اهتمام الشعرية الحديثة بالخطاب داخل النص، والعمل على كشف مكوناته. وقد أطلق على هذه العملية بالتناس Inter textual الذي تحدده مختلف الدراسات النقدية في علاقة النص الكبير بباقي التصوص السابقة أو المتزامنة.

التناس في المقاربات النقدية الحديثة

ما قى مفهوم التناس يعرف دواجاً واسعاً في الدراسات النقدية الحديثة (الشعرية)، نظراً لما يحظى به من حضور مستمر في التصوص (الأعمال) الأدبية عامة والروائية خاصة.

وإذا بدأ التناس اليوم مرتبطاً بالشعرية والتطور الأدبي، فإن إدراكه كما هو بعد جديد، باعتباره أن الدراسات النقدية القديمة (التقليدية) وإن كانت قد تناولت - هي الأخرى - هذه الظاهرة (التناس) فإنها حصرتها في مفاهيم جد دقيقة مثل «التأثيرات»، و«الأصول»، و«السرقة» وهي مفاهيم لم تتل حقاً من التحليل والكشف بحيث لم تحاول هذه الدراسات النظر إلى التحولات التي تعبرها العملية التناسية مما سيؤدي بالباحثين في مجال النص الأدبي / الروائي (جديان) إلى تركيز الاهتمام على كيفية الشغل هذه العملية ووظائفها الدلالية ثم علاقتها بالثقافة بصفة عامة.

نشير إلى أن التناس ينحصر منحى الشعرية باعتباره لا يقتصر على الحفل الأدبي لمجرد، وإنما (هو) متواجد باستمرار في حقول مختلفة.

والتناس سواء تعلمنا معه كمفهوم إجرائي يشغل داخل النص من خلال تفكيك بنياته، أو نظراً إليه من حيث كونه ذا علاقة بالإنسان



صدر حديثاً



**الروض العاطر
في نزهة خاطر
للشيخ
إبي عبدالله محمد النفزاوي**
تحقيق جمال جمعة



**هل بشر المسيح
بمحمد؟
نبيل الفضل**



**منازل القمر
عبد الواحد لؤلؤة**
دراسات نقدية

دار النشر
Riad El-Rayyee Books Ltd.

الفكرية - المعرفية، أو باعتباره إحدى مكونات كلامنا اليومي، فإن الأمر يتعلق بحضور خطاب الآخر بكل أشكاله داخل خطابنا (مفهومنا). من هذا المنطلق وجبنا «كرستيفاء» Kristeva: تجدّد التناسل في الحقل الروائي على الشكل التالي: «كل نص يتكون تجميعاً من الاستشهادات، واتصاص وتحويل لنص آخر». يتكسب هذا التحديد على مفهومين أساسيين: (الاستدعاء والتحويل) من جهة أن النص عبارة عن مجموعة من الاستشهادات باعتبار أن العمل الأدبي لا يتم إبداعه من نظرة الفنان، ولكن انطلاقاً من أعمال أخرى، بمعنى أن العمل الأدبي يتم ولادته عبر أعمال فنية سابقة. إذ يتعلق الأمر - يقول «جون» «Jenny» - بحالة كل النصّ التي تبدي علاقتها بنصوص أخرى: المأساة، الباروديا، الاستشهاد، التوليف، السرقة الأدبية. فكل نص يرجع طبعاً إلى نصوص أخرى مما يجعل لغة التناسل تتشكل من مجموع استدعاءات نصوص خارج نية، يتم إصاها وفق شروط بيئية خاصة للنص الجديد. غير أنه لا ينبغي أن يفهم من عملية الاستدعاء، هاته مجرد الاندكاس البسيط أو التبرير عن بعض الأشياء (النصوص) الموجودة من قبل، ولكن الكاتب وإن كان إبداعه يتم انطلاقاً من شيء معطى (سابقاً)، فإنه يبدع - دائماً - شيئاً لم يكن موجوداً من قبل. وهذا يعني أن النص للدمج بتفهم من جهة ثانية لعملية تحويل ذلك لأن التناسل ليس مجرد تجميع منهم وعجيب للتأثيرات، ولكنه عمل تحويل واستيعاب لعدد من النصوص الخاصة لنص مركزي يحافظ على سيادة المعنى. فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر وإضافة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص الكبير (حالة الرواية)، ذلك أن المؤلف قد يدخل دلالة معارفاً لدلالة كلام الغير، مما يجعل الكلمة المقصدة تأخذ توجيهاً مزدوجاً: توجيه دلالي أولي ينبثق من النص - الأصل، وتوجيه دلالي ثاني يستمد أفقه من الصيغة وتظهر الجديتين اللتين أجمع بينهما مما ينتج عن هذه العملية الدلالية لنفس الكلمة حوارية داخلية، ذلك أن الكلمات التقوية التي ينشرب بها كلامنا ينبغي أن تحمل قهناً الجديد وموقفنا الجديد، بمعنى أن تصبح مزدوجة الصوت، فالخطاب العبري يؤسس مع النص الذي تقبضت عليه (مزمناً) كيهولاً وليس تواصلاً ميكانيكياً ذلك أن درجة التأثير المتبادل عن طريق المحاور بين النصين تكون كبيرة. لهذا تعد عملية الاستيعاب والتحويل ميزة عمل التناسل.

إذ تجدّد «كرستيفاء» عبر هذين المهيومين (الاستدعاء / التحويل) يأتي من نظريتها إلى النص كإنتاجية Productivites، وليس كمنتج Product من خلال مرجعية السيميائية التحليلية، وبذلك باعتبار أن النص يعد جهازاً عبر لسانياً يعيد توزيع ترتيب اللغة مع جعل الكلام التواصلي في علاقة مع مختلف الملموظات السابقة أو المترتبة. من هنا تجدّد «كرستيفاء» النص كإنتاجية الشيء، الذي يعني: ١- أن علاقته مع اللغة التي يتموضع فيها هي إعادة التوزيع؛ ٢- إنه استبدال، يعني تناسل. أي في فضاء النص نجد مقصوطلات كثيرة تتقاطع. لذا، أصبح النص في مفهوم «كرستيفاء» مرادفاً لنظام الرموز سواء تعلق الأمر بالأعمال الأدبية، اللغات الشفوية، الأنظمة الرمزية الاجتماعية أو اللاواعية.

من هنا لا ينبغي النظر إلى لغة العمل الأدبي كلفة تواصل، وإنما كلفة إنتاجية مفتوحة على مراجع خارج - نعية ياقها نصوص أدبية، فكرية، ملموصات إيديولوجية ودينية وفنية الخ. وهذه الإنتاجية لا يمكن ادراكها إلا في مستوى التناسل، يعني في تقاطع التغيير المتبادل للوحدات المتممة لنصوص مختلفة. تناسلاً على هذين للمهيومين (الاستدعاء / التحويل) فإن النصوص الخاصة تدخل في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي نسجها الحوارية Dialogues كما يرى ذلك «ديوروف» ذلك لأن أهمية العلاقات بين النصوص (المفوضات) ترجع إلى كونها علاقات حوارية. □

